

当代西方后经典叙事学研究

Contemporary Western Narratology: Postclassical Perspectives

尚必武 著

人民文学出版社

国家社科基金
GUOJIA SHEKE JIJIN HOUQI ZIZHU XIANGMU
后期资助项目


ISBN 978-7-02-010
9 787020 102112 >
定价：42.00元



当代西方后经典叙事学研究

Contemporary Western Narratology: Postclassical Perspectives

尚必武 著

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代西方后经典叙事学研究/尚必武著.—北京:人民文学出版社,2014
(国家社科基金后期资助项目)
ISBN 978-7-02-010211-2

Ⅰ.①当… Ⅱ.①尚… Ⅲ.①叙述学—研究—西方国家—现代 Ⅳ.①I045

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 315031 号

责任编辑 马爱农 张海香
美术编辑 吴惠芹
责任印制 李 博

出版发行 人民文学出版社
社 址 北京市朝内大街 166 号
邮政编码 100705
网 址 http://www.rw-cn.com

印 刷 北京天来印务有限公司
经 销 全国新华书店等

字 数 322 千字
开 本 720 毫米×1020 毫米 1/16
印 张 18.75 插页 2
版 次 2013 年 12 月北京第 1 版
印 次 2013 年 12 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-010211-2
定 价 42.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

国家社科基金后期资助项目
出 版 说 明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目，旨在鼓励广大社科研究者潜心治学，支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审，从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响，更好地推动学术发展，促进成果转化，全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求，组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

目 录

下编　后经典叙事学概念论

绪　论

1966 年,法国巴黎《交际》杂志第 8 期发表了以"符号学研究——叙事作品结构分析"为题的专辑论文,正式宣告了叙事学的诞生。若照此算来,叙事学的正式发展总共也不过四十几年的时间,但在当今文学研究领域,它"已经取代小说理论而成为文学研究所主要关心的一个论题"①,"正在占据当代文学批评的中心位置"②,"而且极有可能在文学研究领域居于越来越中心的地位"③。申丹认为"当代是西方有史以来'叙事'最受重视的时期,也是叙事理论最为发达的时期"④。仔细审视上述诸位学者的论断,不难发现:一方面,他们固然是在强调当下叙事学研究的突出地位,但另一方面他们所关注的叙事理论焦点却已"暗香偷渡":由经典叙事学转向了后经典叙事学,尽管这些学者在各自的著述中所使用的名称术语不尽相同。例如,布莱恩·理查森(Brian Richardson)称之为"叙事理论"(narrative theory)、马克·柯里(Mark Currie)称之为"新叙事学"(new narratologies)、马丁·麦克奎兰(Martin McQuillan)称之为"后叙事学"(post-narratology)。殊不知,他们所指涉的目前发展势头最为迅猛的叙事理论就是申丹和戴维·赫尔曼(David Herman)冠之的"后经典叙事学"(postclassical narratology)。

国际上首部《叙事理论指南》(*A Companion to Narrative Theory*, 2005, 以下简称《指南》)的两位主编詹姆斯·费伦(James Phelan)和彼得·拉宾诺维茨(Peter J. Rabinowitz)认为"叙事理论的旋涡来自于通常所言的'叙

---

① Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithaca: Cornell University Press, 1986), p. 15.

② James Phelan, "Introduction: Diversity and Dialogue in Narrative Theory," *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*, ed. James Phelan (Columbus: Ohio State University Press, 1989), p. xviii.

③ Brian Richardson, "Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory," *Style* 34. 2 (2000), p. 174.

④ 申丹等:《英美小说叙事理论研究》,北京:北京大学出版社,2005 年,第 203 页。

事转折’(narrative turn)”①,意即叙事理论研究由经典走向了后经典。针对国外后经典叙事学研究如火如荼,而国内研究相对较为滞后空乏的现状,笔者以追踪西方后经典叙事学的发展进程和态势为中心旨趣,着力考察其研究范畴、研究方法、研究范式的演进与转移,希图由此窥探后经典叙事学之“存在”维度。试图说明,一方面,后经典叙事学超越了经典叙事学的文学、文字叙事范畴,日渐走向研究方法的多元化、研究范式的语境化、动态化,在当下叙事学研究领域势头强劲、引领风骚。另一方面,后经典叙事学的崛起也引发一定的误解与问题,颇有澄清和探讨的必要。

超越文学、文字叙事

自马克·柯里在《后现代叙事理论》(*Postmodern Narrative Theory*, 1998)一书中首次将经典叙事学与后经典叙事学按照时间尺度划分以来,②似乎西方学界对于以时间标准划分二者的做法渐已达成共识。对此,申丹也持有相似观点,她说:“西方学界将20世纪60年代诞生于法国,70—80年代发展旺盛的结构主义叙事学视为‘经典叙事学’,并将80年代中期诞生于北美,90年代以来发展旺盛的‘语境主义叙事学’视为‘后经典叙事学’。”③不可否认,时间尺度对于划分经典叙事学与后经典叙事学之间的界限颇为重要。但若对此过于强调,则容易使人忽视二者在其他方面的差异,如在研究范畴、研究方法、研究范式等方面。

顾名思义,叙事学是研究叙事的科学。由此看来,论及经典叙事学与后经典叙事学之间的区别,首先还得从“叙事”(narrative)入手。我们大致可以说,经典叙事学研究的是文学、文字叙事,而后经典叙事学则超越文学、文字叙事。法国经典叙事学家热拉尔·热奈特(Gérard Genette)在《叙事话语》(*Narrative Discourse*, 1980)中坦言:叙事一词最广泛的意义乃是文学叙

---

① James Phelan and Peter J. Rabinowitz, “Introduction: Tradition and Innovation in Contemporary Narrative Theory,” *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), p. 2.

② 柯里认为1987年是一个界限,在此之前出版的叙事学论著一般都使用“叙事学”(narratology)这一字样,而在此之后出版的叙事研究著述则难以分类,很少使用-ology这个词缀,而比较喜欢使用叙事理论(narrative theory)和叙事性(narrativity)。言下之意,1987年以前是经典叙事学研究,而在此之后则是后经典叙事学研究。参见Mark Currie, *Postmodern Narrative Theory* (New York: St. Martin’s Press, 1998), p. 6.

③ 申丹等:《英美小说叙事理论研究》,第1页。

事。在热奈特看来,只有叙事话语才是唯一可以直接进行文本分析的东西。但是,热氏具体研究的叙事话语仅限于文学、尤其是小说的叙事话语。[1] 无独有偶,以色列叙事学家施劳米什·里蒙-凯南(Shlomith Rimmon-Kenan)在《叙事虚构作品》(*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, 1983)中,也将她的研究对象限定在文学叙事,特别是小说叙事的范围之内。而且,里蒙-凯南还特别强调叙事媒介的文字属性。[2] 值得一提的是,《叙事虚构作品》一书的章节标题也极力彰显经典叙事学对文学、文字叙事的关注:例如"故事"(Story)、"文本"(Text)、"人物"(Character)、"聚焦"(Focalization)等。这些文学性极强的标题在经典叙事学著作中俯拾皆是。例如,荷兰经典叙事学家米克·巴尔(Mieke Bal)《叙事学:叙事理论导论》一书的三个主体性章节分别以"文本"、"故事"、"素材"(Fabula)等冠名;而杰拉德·普林斯(Gerald Prince)的《故事语法》(*A Grammar of Stories*, 1974),从书名到全书的四个章节无不与"故事"密切相关,如:"故事语法"(A Grammar of Stories)、"最小故事"(The Minimal Story)、"核心简单故事"(The Kernel Simple Story)、"简单故事"(The Simple Story)、"复杂故事"(The Complex Story)等。经典叙事学的著述不仅在章节标题上体现出文学叙事的特征,在研究内容上更是如此。在《叙事虚构作品》中,里蒙-凯南主要研究了查尔斯·狄更斯(Charles Dickens)、托马斯·哈代(Thomas Hardy)、威廉·福克纳(William Faulkner)等著名作家的小说。在《结构主义人类学》(*Anthropologie Structurale*, 1958)中,列维-斯特劳斯(Lévi-Strauss)主要在研究俄狄浦斯神话的基础上,提出所有神话共同具有的二元对立结构。在《民间故事形态学》(*Morphology of the Folktale*, 1968)中,弗拉迪米尔·普洛普(Vladimir Propp)聚焦于俄罗斯的民间故事研究,从而提出所有民间故事共同具有的31个功能。经典叙事学家对文字叙事的强调,使得《叙事学词典》(*A Dictionary of Narratology*, 1987)对叙事学这一词条的定义都体现出浓重的文字叙事色彩。该词典作者普林斯直接借用热奈特的说法,认为叙事学是"对通过文字表现的,以时间为顺序来安排的事件和情景的叙事研究"[3]。

与经典叙事学对文学叙事的强调相左,后经典叙事学极力凸显对文学

---

① Gérard Genette, *Narrative Discourse*, trans. Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press, 1980), pp. 26-27.

② Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983), p. 2.

③ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987), p. 65.

叙事的超越。诸多后经典叙事学著作直接以“超越文学叙事”(Beyond Literary Narrative)为章节题名,以表明它们和经典叙事学在研究范畴上的分野。例如,赫尔曼主编的《作为复数的后经典叙事学:叙事分析新视野》(*Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, 1999,以下简称《后经典》)的第三部分,费伦和拉宾诺维茨主编的《指南》的第四部分即是如此。在后经典叙事学那里,叙事的含义不再仅仅局限于文学、文字叙事,用赫尔曼的话来说,“‘叙事’概念涵盖了一个很大的范畴,包括符号现象、行为现象以及广义的文化现象;例如我们现在所说的性别叙事、历史叙事、民族叙事,更引人注目的是,甚至出现了地球引力叙事”①。柯里则坦言:“如果说当今叙事学还有什么陈词滥调的话,那就是叙事无处不在这一说法”②,即所谓的泛叙事:文学叙事、心理分析叙事、历史叙事、法律叙事、电影叙事、歌剧叙事、音乐叙事、表演艺术叙事,以及图画叙事等。下面我们主要以《后经典》、《指南》,以及国际叙事学研究协会会刊《叙事》(*Narrative*)杂志所刊载的若干论文为例,简略阐述以上的泛叙事,以求管窥后经典叙事学对文学、文字叙事的超越。

在《后经典》中,就心理分析叙事而言,凯瑟琳·扬(Katherine Young)以病人对医生所做的病情讲述为研究对象,着重探讨了叙事分析与医疗实践之间的关系,认为身体融入叙事的行为已经打破了现代主义的界限。③ 卢波米尔·道勒齐尔(Lubomír Dolezel)则聚焦于历史叙事。在《虚构叙事与历史叙事:迎接后现代主义的挑战》(“Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodernist Challege,” 1999)一文中,道勒齐尔借用了海登·怀特(Hayden White)在《元历史》一书里所提出的双重等同公式:情节建构=文学操作=虚构,或历史叙事=文学叙事=虚构叙事,详细探究了当历史融入虚构世界或者当虚构侵入历史世界的叙事状况。④

而《指南》的第四部分“超越文学叙事”所收录的论文基本上是按照由

---

① David Herman, “Introduction: Narratologies,” *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman (Columbus: Ohio State University Press, 1999), p. 20.

② Mark Currie, *Postmodern Narrative Theory*, p. 1.

③ Katherine Young, “Narratives of Indeterminacy: Breaking the Medical Body into Its Discourses; Breaking the Discursive Body out of Postmodernism,” *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman (Columbus: Ohio State University Press, 1999), pp. 197-217.

④ Lubomír Dolezel, “Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodernist Challenges,” *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed., David Herman (Columbus: Ohio State University Press, 1999), pp. 247-273.

文学叙事到非文学叙事的顺序依次排列。就法律叙事而言，有《法律内外的叙事》（"Narrative in and out of the Law，" 2005）一文。作者彼得·布鲁克斯（Peter Brooks）探讨了故事讲述在法律范畴中所扮演的重要角色。在布鲁克斯看来，尽管故事讲述在法律实践中居于中心地位，但这一点却很少得到公开认同。他认为所有的叙事在法律中都是实证性的。此外，布鲁克斯还倡议建立一种法律叙事学。[①] 在电影叙事方面，艾伦·纳德尔（Alan Nadel）以电影《俄罗斯方舟》（*Russian Ark*）为例，主要探讨了电影叙事的"隐蔽规约"（unacknowledged convention），尤其是经典的好莱坞风格对观众产生的影响。[②] 就歌剧叙事而言，琳达·哈钦（Linda Hutcheon）和迈克尔·哈钦（Michael Hutcheon）夫妇的研究可谓别具特色。他们主要就死亡歌剧的叙事结构与效果展开研究，认为死亡歌剧能使观众产生共鸣、感受生存的焦虑。[③] 在音乐叙事方面，弗雷德·埃弗雷特·莫斯（Fred Everett Maus）的研究颇值得一提。莫斯聚焦于古典器乐与叙事的关系，建议我们不妨将音乐与叙事作一类比，进而研究器乐叙事学。[④] 罗亚尔·布朗（Royal S. Brown）则集中研究了电影音乐的叙事问题，认为观众和电影音乐之间的互动交流能产生一种"元文本"（meta-text），而"元文本"的故事正是叙事的核心。[⑤] 另外，在表演叙事研究方面，佩吉·费伦（Peggy Phelan）也做了卓有成效的努力。她通过追溯表演性艺术的历史，主要探讨了表演性叙事的局限性，以及表演性写作的可能性。[⑥]

特别值得一提的是，美国知名期刊《叙事》在 2003 年第 2 期发表了盖

---

① Peter Brooks, "Narrative in and out of Law," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 415-216.

② Alan Nadel, "Second Nature, Cinematic Narrative, the Historical Subject, and *Russian Ark*," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 427-440.

③ Linda Hutcheon and Michael Hutcheon, "Narrativizing the End: Death and Opera," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 441-450.

④ Fred Everett Maus, "Classical Instrumental Music and Narrative," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 466-483.

⑤ Royal S. Brown, "Music and/as Cine-Narrative or: *Ceci n'est pas un leitmotif*," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 463-365.

⑥ Peggy Phelan, "Shards of a History of Performance Art: Pollock and Namuth Through a Glass, Darkly," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 499-512.

瑞特·斯图亚特(Garrett Stewart)撰写的长达52页的论文——《图像的读者,叙事的递归》("Painted Readers, Narrative Regress")。在该文中,斯图亚特通过对58幅图画的仔细研读,认为图画就像书本,用一种无声的方式讲述故事。斯图亚特的主要兴趣是如何阅读图画,他认为画家"就像诗人和小说家一样,互相竞争。他们努力甚至于用递归的方式讲述一个如何充满诱惑与屈服、流亡与归来的故事。这也是阅读的终极目标"①。

简言之,后经典叙事学在研究范畴上大大超越了经典叙事学所关注的文学、文字叙事。行文至此,可能有人会问:在研究方法和研究范式上,后经典叙事学又有哪些独到之处?在笔者看来,莫妮卡·弗鲁德尼克(Monika Fludernik)在回顾叙事学发展历程时所作的评论可作为对这个问题的回答。在《叙事理论的历史(二):从结构主义到现在》("Histories of Narrative Theory (Ⅱ): From Structuralism to the Present," 2005)一文中,弗鲁德尼克说:

> 最初聚焦于小说的叙事学现在已经被用来解释泛叙事,包括日常对话中的故事讲述、医学和法律语境下的叙事再现、历史叙事、新闻叙事、电影叙事、芭蕾舞叙事、戏剧叙事,以及电影片段叙事等等。与此同时,叙事学吸收了最新批评理论的成果,披上女性主义、心理分析和后殖民主义的外衣;又将文本语言学、认知科学、建构主义,以及实证主义模型作为自己的多样外形。②

不难发现,弗氏的第一句话强调了后经典叙事学对文学、文字叙事的超越,而第二句话则点明了后经典叙事学在研究方法和研究范式上的走向与转移。

走向多元化、动态化、语境化

固毋庸言,经典叙事学视结构主义语言学为自身发源地,将其置于"领航科学"(pilot-science)的地位。论及结构主义语言学对经典叙事学的影响,赫尔曼曾以索绪尔(Ferdinand de Saussure)对语言(langue)和言语(parole)之区分为例加以说明。赫尔曼说:"叙事学是建构于结构主义的领域

① Garrett Stewart, "Painted Readers, Narrative Regress," *Narrative* 11. 2 (2003), p. 169.

② Monika Fludernik, "Histories of Narrative Theory (Ⅱ): From Structuralism to the Present," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), p. 50.

下，例如罗兰·巴特（Roland Barthes）、克劳迪·布雷蒙（Claude Bremond）、热拉尔·热奈特、A. J. 格雷马斯（A. J. Greimas）和茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）等叙事学家，都仿照索绪尔对语言和言语的区分，将单个的故事看作是一套共有符号系统的具体表现"[①]。事实上，结构主义语言学对经典叙事学的影响远远不限于"语言"和"言语"之区分，而是几乎渗透至其研究方法的各个层面，无怪乎经典叙事学通常又被称为结构主义叙事学。例如，在《〈十日谈〉语法》一书中，托多洛夫借用结构主义语法进行叙事分析，认为小说的基本结构可以与陈述句的句法加以类比。在他看来，正如一个由"主语+谓语+宾语"组成的标准陈述句一样，小说中的人物相当于主语，人物的行动相当于谓语，行动的对象或者结果则相当于宾语。在《叙事话语》中，热奈特则直接使用"时态"（tense）、"语气"（mood）和"语态"（voice）来分析叙事事件、叙事过程，以及叙事行为之间的关系。巴特借用结构主义语言学概念，把叙事作品划分为"功能层"、"行动层"和"叙事层"等。但是，结构主义语言学对经典叙事学产生的最大影响可能就是"二元对立"（binary oppositions）这一概念。对此，理查德·哈兰德（Richard Harland）也表示赞同。在《从柏拉图到巴特的文学理论》一书中，哈兰德指出："对二元对立的追求是结构主义文学批评的特征所在"[②]。例如，布雷蒙认为，在进行情节分析时，必须注意到主人公在要做出每个决定的当口都面临着两种截然相反的选择。列维-斯特劳斯借用结构主义语言学中的"音素"（phoneme）和"形素"（morpheme）的二元对立模式，提出神话是由"神话素"（mytheme）的二元对立构成的，并由此解读俄狄浦斯神话。他认为一系列的二元对立贯穿这一神话的始终，如：过分重视血缘关系与过分轻视血缘关系之间的对立，肯定人由大地所生与否定人由大地所生之间的对立。进而，斯特劳斯又提出贯穿所有神话故事的二元对立模式：A ∶ B ∶ ∶ C ∶ D（即 A 与 B 的对立相当于 C 与 D 之间的对立）。格雷马斯认为二元对立是产生意义的最基本结构。根据人物在叙事作品中的功能，格雷马斯把人物抽象为三组相互对立的行动者：主体与客体，发送者与接受者，帮助者与反对者。后来，格雷马斯在二元对立的"义素"（seme），即"相反"（contraries）与"矛盾"（contradictories）的基础上，又提出了著名的"符号矩阵"（semiotic square）模

---

① David Herman, "Histories of Narrative Theory (Ⅰ): A Genealogy of Early Developments," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), p. 19.

② Richard Harland, *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History* (Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2005), p. 223.

式。有关二元对立这一概念的影响或许在热奈特身上表现得最为明显。在分析叙事作品时,热奈特提出了一系列的二元对立:同叙述(homodiegetic)与异叙述(heterodiegetic)、内叙述(intradiegetic)与外叙述(extradiegetic),以及内聚焦(internal focalization)与外聚焦(external focalization)等。

随着结构主义语言学的盛行,经典叙事学在20世纪60—70年代盛极一时。然而,由于脱离当代最新文学批评理论和语言学理论,进入20世纪80年代,经典叙事学面临危机,尤其是遭到来自解构主义阵营的批评。在里蒙-凯南看来,"这些批评一方面是针对叙事学自身,另一方面是针对它的结构主义基础,二者之间的界限常常模糊难辨"①。虽然叙事学的发展曾一度步入低谷,但并不能说叙事学已经走向尽头,或发出叙事学已经死亡的谬论。就此,柯里说:"叙事学已死的言论是很难令人信服的。叙事学可能遇到了身份危机,要求叙事学采用新的方法来适应新的要求,也许会有多元化引起的身份危机。但这只是多元化,而不是死亡。"②经过由盛转衰的阶段后,在上个世纪80年代末,叙事学继而转衰为盛,再度繁荣。在一片欢呼声中,有学者称之为"叙事的复兴"(彼得·伯克[Peter Burke]语)、"叙事学的复兴"(布莱恩·理查森语),也有人称之为"叙事理论与叙事分析的复兴"(戴维·赫尔曼语),但笔者则倾向于赞同德国叙事学家安斯加尔·纽宁(Ansgar Nünning)的说法:这既是"叙事学的复兴,也是新方法多样化的体现"③,因为此时的叙事学不再是以结构主义语言学为基础的经典叙事学,而是研究方法和范式都发生了转移的后经典叙事学。

研究方法走向多元化是后经典叙事学的一个显著特征。在后经典叙事学论著的题名里,"走向"(towards 或 toward)可能是出现频率较高的字样之一。例如,安·范恩(Ann Fehn)等人主编的论文集《永不结束的故事:走向批判叙事学》(*Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*, 1992)、弗鲁德尼克的专著《走向"自然"叙事学》(*Towards "Natural" Narratology*, 1996)、安德鲁·吉布森(Andrew Gibson)的著作《走向后现代叙事理论》(*Towards a Postmodern Theory of Narrative*, 1996)、赫尔曼的论文《走向社会叙事学:自然语言叙事的分析新模式》("Toward a Socionarratology: New

---

① Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (2nd ed.) (London: Routledge, 2002), p. 138.

② Currie, *Postmodern Narrative Theory*, p. 2.

③ Ansgar Nünning, "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term," *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, eds. Tom Kindt and Hans-Harald Müller (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), p. 239.

Ways of Analyzing Natural-Language Narratives," 1999)、玛丽-劳勒·瑞安(Marie-Laure Ryan)的论文《叙事地图:走向视觉叙事学》("Narrative Cartography: Towards a Visual Narratology," 2003),以及丹尼尔·潘代(Daniel Punday)的《叙事身体:走向身体叙事学》(*Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, 2003)等。① 在笔者看来,叙事学的研究方法走向多元化,特别是后经典叙事学对文化批评理论的引入,当以女性主义叙事学为先河。在上个世纪80年代末,美国叙事学家苏珊·兰瑟(Susan Lanser)与以色列学者里丽·迪恩格特(Nilli Diengott)在《文体》(*Style*)杂志展开有关女性主义叙事学的论战,引得叙事学界极为关注。一时间,热闹非凡。首先是兰瑟在《文体》上发表了一篇颇具宣言性质的论文《走向女性主义叙事学》("Toward a Feminist Narratology," 1986),较为详细地阐述了女性主义叙事学的研究目的与方法。时隔两年,《文体》杂志同期刊载两篇有关女性主义叙事学的论文,迪恩格特的发难文章《叙事学与女性主义》("Narratology and Feminism," 1988),以及兰瑟的回击《改变范式:女性主义与叙事学》("Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology," 1988)。②同经典叙事学家忽视"性别"叙事的做法相左,女性主义叙事学家认为无论是女性写作还是叙事结构都受到作者、文本、读者之间隐含的权力关系的影响。兰瑟认为,女性主义叙事学的研究目的在于"通过研究具体的文本形式来探讨社会身份地位与文本形式之间的交叉作用,把叙述声音的一些问题作为意识形态关键的表达形式来加以解读"③。随着女性主义叙事学地位的确立,后

---

① 有关这些以"走向"为题名的著述,详见 Ann Fehn, et al., *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992); Monika Fludernik, *Towards 'Natural' Narratology* (London: Routledge, 1996); Andrew Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996); David Herman, "Toward a Socionarratology: New Ways of Analyzing Natural-Language Narratives," *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman (Columbus: Ohio State University Press, 1999), pp. 218-246; Marie-Laure Ryan, "Narrative Cartography: Towards a Visual Narratology," *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, eds. Tom Kindt and Hans-Harald Müller (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), pp. 333-364; Daniel Punday, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology* (New York: Palgrave Macmillan, 2003).

② 关于苏珊·兰瑟与里丽·迪恩格特在20世纪80年代围绕女性主义叙事学而展开的论战,参见 Susan Snaider Lanser, "Toward a Feminist Narratology," *Style* 20. 3 (1986), pp. 341-63; Susan Snaider Lanser, "Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology," *Style* 22. 1 (1988), pp. 52-60; Nilli Diengott, "Narratology and Feminism," *Style* 22. 1 (1988), pp. 42-51.

③ Susan Snaider Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), p. 15.

经典叙事学以“狂欢化”的步伐急速迈向文化理论、语言学以及其他学科的新兴理论，与其交叉发展。其结果是，大批“新叙事学”应运而生：新历史主义叙事学、后殖民主义叙事学、社会叙事学、伦理叙事学、修辞叙事学、自然叙事学、身体叙事学、后现代叙事学、认知叙事学、政治叙事学等交相辉映。纽宁曾用表格的方式将后经典叙事学按照研究方法和范式划分为八个大类，而且每个大类下又包含若干个小类，总共大约四十三个后经典叙事学分支，①足见后经典叙事学研究方法之狂欢若斯。

纽宁除了将后经典叙事理论按照研究方法进行分门别类之外，还就研究方法、研究范式两方面，苦心孤诣地将经典叙事学和后经典叙事学做了一番全面的分析与比较，并绘出如下图式：

结构主义（经典）叙事学	新（后经典）叙事学
文本为中心	语境为中心
叙事（叙事语言 *langue*）为主要研究对象	叙事（叙事言语 *parole*）为主要研究对象
主要聚焦于封闭的系统和静态的产物	主要聚焦于开放的、动态的过程
视文本特征、属性为主要研究对象	视动态的阅读过程（阅读技巧、阐释选择、喜好规则）为主要研究对象
自下而上式的分析方法	自上而下式的分析方法
倾向于（抽象的）二元对立、分级分层	倾向于整体的文化阐释和“深层描述”
强调理论、形式描述，以及叙事技巧的分类	强调实践、主题阅读和对意识形态的评论
逃避道德问题和意义的产生	聚焦于伦理问题和意义的对话式探讨
建构叙事语法和小说诗学	主要目标是把分析策略运用于文本阐释
形式性的、描述性的范式	阐释性的、评价性的范式
反历史的、共时的	历史的、历时的
聚焦于所有叙事的共同特征	聚焦于个别叙事的形式和效果
一个（相对）完整的（附属）学科	一个由多元方法构成的跨学科工程

图1：结构主义（经典）叙事学和新（后经典）叙事学的主要特征②

依据上述对比图式，纽宁得出四个结论，基本上反映了后经典叙事学的

① Nünning, "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term," pp. 249-251.

② Ibid., pp. 243-244.

研究方法与范式的转移。简单概述如下：首先，叙事学的发展已经由对叙事文本“属性”的辨别、系统归纳走向了文本自身、文本所处的文化语境、文本特征，以及读者在阅读时的阐释选择与阅读技巧之间的互动。其次，叙事学已经由借助形式主义和结构主义范式来描述文本特征走向了综合和深层描述阶段。再次，经典叙事学大致是一门统一的学科，在叙事诗学的共时性范畴内展开研究，对道德问题和意义的产生，避而不谈，而后经典叙事学的研究方法则多种多样，是一门跨学科式的研究，它聚焦于泛叙事形式与功能的变化，以及意义产生的对话式探讨。最后，后经典叙事学倾向聚焦于语境、文化、性别、历史、阐释、阅读过程等，与经典叙事学对此的忽视形成了鲜明对照。① 其实，将纽宁的结论集中到一点就是：后经典叙事学已经走向研究方法的多元化，研究范式的动态化、语境化。

误解与问题

不可否认，后经典叙事学的发展使得西方叙事理论在20世纪90年代再度复兴，转衰为盛，成为当今文学批评理论领域里的一门“显学”。但是，随着后经典叙事学的崛起，由它引发的一些误解和问题也逐渐浮出地表，这也是国内学者在引进和评述西方后经典叙事学时所要注意的。

首先，后经典叙事学不等于后结构主义叙事学。如果仿照经典叙事学的结构主义语言学基础，就想当然地把后经典叙事学与后结构主义叙事学画上等号，无疑是不可取的做法。赫尔曼特别强调，后经典叙事学“不能混淆于后结构主义叙事理论”②。申丹也对此表示赞同，她说：“‘后结构主义叙事学’与‘后经典叙事学’是批评理论家们用于描述近二十年来叙事理论新发展的两个术语，但两者只是表面上相通，实际上互不相容。”③如前所述，后经典叙事学超越经典叙事学的文学、文字叙事范畴，走向研究方法的多元化，研究范式的动态化、语境化，而后结构主义叙事学则拒绝认可叙事的阐释规律，试图以叙事文本的复杂性和“意义死角”（aporia）来颠覆叙事结构的稳定性，过于强调叙事的“不确定性”（indeterminacy），常以“解叙事”（denarration）和“反叙事学”（anarratology）的姿态自居。

---

① Nünning, “Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term,” pp. 244-245.

② Herman, “Introduction: Narratologies,” p. 2.

③ 申丹等：《英美小说叙事理论研究》，第208页。

其次，后经典叙事学与经典叙事学之间并不是截然对立，而是互补、共生的关系，更不能因后经典叙事学的崛起与兴盛就高唱经典叙事学已经过时或死亡的论调。在赫尔曼看来，后经典叙事学也“把经典叙事学作为自身的重要时刻之一”①。经典叙事学为后经典叙事学提供必要的术语概念和分析模式作为技术支撑，而后经典叙事学也为经典叙事学注入一针强心剂，为其进一步发展增添活力。申丹以二者的论著为例，认为很多后经典叙事学的论著包含了经典叙事学的成分，而且有的后经典叙事学论著本身就可视为经典叙事学的新发展。经典叙事学的健康发展能推动后经典叙事学的前进步伐，而后经典叙事学的发展也能促使经典叙事学拓展研究范畴，更新研究工具。② 近几年来，很多经典叙事学的术语名称都再度受到后经典叙事学家的重视，如：“隐含作者”、“不可靠叙述”、“叙事时间”、“聚焦”、“故事与话语”等。特别引人注目的是，经典叙事学的两部代表性论著米克·巴尔的《叙事学：叙事理论导论》和里蒙-凯南的《叙事虚构作品》依然在叙事理论研究领域颇有人气，极受青睐，在多次重印之余，还分别于 1997 年和 2002 年发行了第 2 版，后又于 2009 年发行了第 3 版，这在后经典叙事学风靡的当今西方文论界，虽有些不可思议，却也在情理之中，无疑揭穿了经典叙事学已经过时或死亡的谎言。难怪费伦和拉宾诺维茨在《指南》的前言部分认为经典叙事学“依然是一个非常有活力的研究领域，且正在产生富有启迪性的著述”③。

再次，狂欢式发展的多种叙事理论被统一冠名于后经典叙事学这一大标签之下，自然会引发人们对这些理论的叙事性（narrativity）程度、理论化（theorization）程度是否等同，以及如此归类是否科学合理的怀疑。众所周知，后经典叙事学囊括了新历史主义叙事学、自然叙事学、后现代叙事学、后殖民主义叙事学、修辞叙事学、女性主义叙事学、认知叙事学等在内的诸多跨学科叙事理论。但仔细观之，不难发现，这些叙事学就“叙事性”、“理论化”而言，程度不同、强弱不等。就此，纽宁提出两点看法：“第一，尽管所有的新方法都同样与叙事相关，但它们理论的复杂度和理论假设的清晰度大不相同。第二，有些新方法很明显和其他方法地位不等，即：有的方法能真

---

① Herman, “Introduction: Narratologies,” p. 2.

② 申丹：《叙事学》，载赵一凡等主编：《西方文论关键词》，北京：外语教学与研究出版社，2006 年，第 726-735 页。

③ Phelan and Rabinowitz, “Introduction: Tradition and Innovation in Contemporary Narrative Theory,” p. 2.

正研究叙事学所要探讨的问题,而有的却不能。"①纽宁还把处于后经典叙事学大旗下的叙事理论按照理论化程度和叙事性程度之强弱大小加以排列,如下图所示:

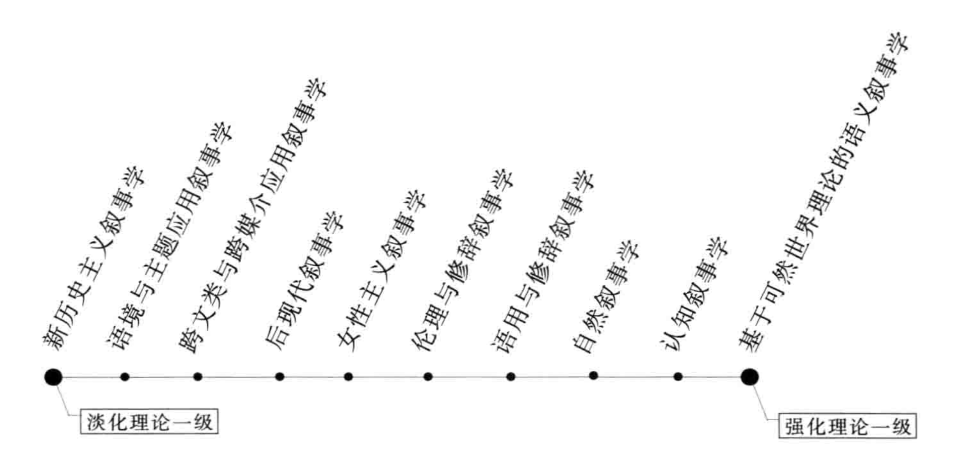


图 2:按照叙事性和理论化程度高低排列的叙事理论新方法②

根据上图,不难看出,靠近强化理论一极的后经典叙事理论有:基于可然世界理论的语义叙事学、认知叙事学和自然叙事学;靠近淡化理论一极的后经典叙事理论有:新历史主义叙事学、语境与主题的应用叙事学、跨文类与跨媒介应用叙事学;而后现代主义叙事学、女性主义叙事学、伦理与修辞叙事学以及语用与修辞叙事学则处于中间位置。由此可见,尽管这些叙事学的"理论化"和"叙事性"程度参差不齐,但全部都被放置于后经典叙事学这一大标签之下。虽有点勉为其难,却也可能是不得已而为之。

最后,我们还需要特别注意后经典叙事学的"复数"(plurality)性质,以及作为"复数"的后经典叙事学的各个分支之间的关系。后经典叙事学并不是一元的理论流派,而是繁杂的"批评画框"(critical passepartout),是修辞性叙事学、女性主义叙事学、认知叙事学、跨媒介叙事学等诸多新叙事理论的"杂合"。同中外大量探讨经典叙事学与后经典叙事学之间关系的论著相比较,对复数的后经典叙事学内部关系的研究无疑是叙事学界的一大盲点。复数的后经典叙事学是在对经典叙事学的批判、继承、超越的基础上发展起来的。在这个意义上,后经典叙事学各个分支之间存在着一定的共

①② Nünning, "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term," p. 256.

性，尽管它们的理论化程度有高有低，叙事性程度有强有弱。由于其在“方法论基础”、“阅读位置”、“关注层面”等方面的异质性，后经典叙事学各个分支之间存在着无可避免的排他性。但是，从另一方面而言，正是因为后经典叙事学各个分支之间的排他性，昭示了它们之间存在互补性的可能。鉴于后经典叙事学的排他性与互补性，具有跨学科、跨媒介性质的各个后经典叙事学分支之间也不妨相互交叉、相互跨越，以彼之长，克己之短，走多元主义发展之路，实现后经典叙事学的“又好又快”式发展。

后经典之后的叙事学走向

在后经典叙事学蓬勃发展的今天，西方不乏有学者密切关注着后经典之后叙事学的未来发展与走向。普林斯便是其中之一。在《论后殖民主义叙事学》（“On a Postcolonial Narratology，” 2005）一文的结尾处，普林斯将后殖民主义叙事学放置于一个宏观框架中，论述了未来叙事学的三大重要任务：（1）考察新的叙事作品，不断重新审视和修正叙事学概念；（2）研究各种叙事成分的作用，以求帮助叙事学奠定实证基础；（3）重新开展对叙事能力模式的建构。①

H. 波特 · 阿博特（H. Porter Abbott）在《所有叙事未来之未来》（“The Future of All Narrative Futures，” 2005）一文中，没有直接探讨叙事学的未来，相反，他主要讨论叙事的未来。阿博特聚焦于叙事在各种先进技术的作用下所面临的挑战与发展，拷问叙事和娱乐之间的关系。在他看来，“尽管各种技术上的实验使得叙事前景一片大好，但这并不能改变叙事长期遵循的结构。叙事依然是叙事，因此，从这方面来说，叙事的未来就是叙事过去的样子”②。

与普林斯、阿博特二人不同，费伦试图对近期的叙事学论著作一番全面综合的考察，以求发现其中存在的问题，并认为这些问题都是未来叙事学需要回答的，也即是未来叙事学的研究方向所在。具体而言，他主要分析了目前叙事学研究的五大焦点：非模仿叙事（nonmimetic narrative）、数字叙事（digital narrative）、真实与虚构的区别（fact/fiction distinction）、叙事空间

---

① Gerald Prince, “On a Postcolonial Narratology,” *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 379-380.

② H. Porter Abbott, “The Future of All Narrative Futures,” *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), p. 531.

(narrative space)、修辞美学(rhetorical aesthetics)等。作为一名典型的修辞叙事学家，费伦对最后一个焦点——修辞美学作了重点探讨。在他看来，当下修辞美学研究还存在一系列“迷人的”、“有争议性”的问题。除了需要探讨形式、伦理、美学之间的相互关系之外，还有其他的一些问题。如：尽管修辞伦理与修辞美学之间的类比是有用的，但它们在哪些方面会引起人的误解，我们在叙事进程中所作的美学判断与叙事进程后所作的美学判断又有何种关系，等等。从其个人立场出发，费伦信心十足地预测未来：他将努力地为这些问题寻求满意的答案。[①] 本来，费伦为探测未来叙事学的研究方向提供了一个绝佳的角度；遗憾的是，他最后只阐明了他个人的(或其他修辞叙事学家的)今后努力方向。在叙事学究竟将会走向何方这一问题上，费伦虚晃一枪，逃避了话题。

或许，费伦的“逃避”在纽宁那里得到了解释，因为“叙事学或后经典叙事学今后会走向何方，实在令人难以预测……叙事学的未来发展，以及‘叙事学’这一术语的使用都不确定，我们唯有拭目以待”[②]。这也是本书作者的立场：叙事学的未来变数太多，难以预测，我们不妨静观其变，在充满神秘的期待中，体验“未来的焦虑”。

---

① James Phelan, "Rhetorical Aesthetics and Other Issues in the Study of Literary Narrative," *Narrative Inquiry* 16. 1 (2006), pp. 85-93.

② Nünning, "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term," p. 264.

上　编

后经典叙事学流派论

第一章 “跨文类”的叙事研究与诗歌叙事学的建构

在“超越文学叙事”的“跨媒介”叙事研究背景下,[①]有必要把“超越小说叙事”的“跨文类”叙事研究提上日程。诗歌叙事学既是叙事研究的“后经典转向”与“叙事范畴的扩展”或“泛叙事性”的双重结果,同时也是“超越小说叙事”的“跨文类”叙事研究的一个新领域。本章以建构诗歌叙事学为中心旨趣,主要阐述如下几个论题:第一,诗歌叙事学的兴起语境;第二,诗歌叙事学的建构路径;第三,诗歌叙事学的批评实践。

第一节 诗歌叙事学的兴起语境

在《叙事作品结构分析导论》一文中,罗兰·巴特(Roland Barthes)指出:

> 世界上叙事作品之多,不可胜数。种类繁多,题材各异。对人来说,似乎什么手段都可以用来进行叙事:叙事可以是口头或书面的有声语言,用固定的或活动的画面,用手势,以及有条不紊地交替使用所有这些手段。叙事存在于神话、寓言、童话、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画(例如:卡帕奇奥的《圣于絮尔》)、玻璃彩绘窗、电影、连环画、新闻、对话之中。[②]

可见,在叙事学诞生之初,巴特就已经提出了叙事无处不在的思想。但遗憾的是,在经典叙事学阶段,巴特的这一思想没有得到较好的继承和发

① 关于后经典语境下西方叙事理论的“跨媒介”特征,参见尚必武:《后经典语境下西方叙事理论的发展趋势与特征》,载《外国文学》2009 年第 1 期,第 116 页。

② Roland Barthes, *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fonatna Press, 1977), p. 79.

扬。首先,叙事学过多地集中在文学叙事领域。例如,总部位于美国的“国际叙事研究协会”(International Society for the Study of Narrative)的前身竟然冠名为“叙事文学研究协会”(Society for the Study of Narrative Literature)。其次,单就文学叙事而言,叙事学一般集中在“小说叙事”(narrative fiction)这一类型。例如,以色列叙事学家施劳米什·里蒙-凯南曾直接将其叙事学论著的主标题取名为“小说叙事”。① 把叙事主要限定在文学叙事,尤其是小说叙事的范畴内,其原因主要与西方叙事文学的传统有关。在《叙事本质》一书中,罗伯特·斯科尔斯(Robert Scholes)等人解释说:“在过去的两个世纪中,小说是西方叙事文学的主导形式。”②

可喜的是,这一状况在叙事学研究的后经典阶段得到了根本好转。在后经典语境下,叙事范畴不断扩张,研究方法日渐多元。从大的方面来说,伴随着“超越文学叙事”的呼声,叙事学开辟了诸多新的领域,出现了社会叙事学、身体叙事学、教育叙事学、图像叙事学等多种派别;就小的方面而言,文学叙事研究内部也渐渐出现了“跨文类”的趋势,即从单一的小说叙事研究中脱离出多种文学叙事研究的分支,如传记叙事学、戏剧叙事学等。在这种背景下,诗歌叙事学的发生和兴起自在情理之中。

可以说,叙事研究的后经典转向和叙事范畴的扩张不仅使得诗歌叙事成为可能,而且也间接地导致了诗歌叙事学的兴起。在《后现代叙事理论》一书中,英国叙事学家马克·柯里宣称:“如果说当今叙事学还有什么陈词滥调的话,那就是叙事无处不在这一说法。”③对此,赫尔曼持有相似论点,他说:“‘叙事’概念涵盖了一个很大的范畴,包括符号现象、行为现象以及广义的文化现象;例如我们现在所说的性别叙事、历史叙事、民族叙事,更引人注目的是,甚至出现了地球引力叙事。”④因此,从发生学的角度来说,后经典语境下的“泛叙事”观是诗歌叙事学得以兴起的一个重要因素。

吕克·赫尔曼(Luc Herman)和巴特·凡瓦克(Bart Vervaeck)认为,“如果说叙事学是关于叙事文本的理论,那么首先要解决的就是叙事的定义。”⑤同理,如果诗歌叙事学是关于诗歌叙事的理论,那么首先要解决的就

---

① 参见 Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Routledge, 2002).

② Robert Scholes, James Phelan and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (Fortieth Anniversary Edition) (Oxford: Oxford University Press, 2006), p. 3.

③ Currie, *Postmodern Narrative Theory*, p. 1.

④ Herman, "Introduction: Narratologies," p. 20.

⑤ Luc Herman and Bart Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2005), p. 11.

是"什么是诗歌叙事?"或"什么是诗歌的叙事性?"这个问题。在《叙事性的理论化》一书中,约翰·比尔(John Pier)和加西尔·兰德(García Landa)说:

> 叙事为什么成为叙事?什么可以使得叙事更像叙事?符号再现的哪些成分可以被看作叙事?哪些形式手段和交际手段可以被视作具体的叙事方法?叙事话语的什么特征使得叙事被看作叙事,而不是被看作描述和议论?不同媒介会对叙事的实现有何影响?这些问题至少部分地置叙事的具体性或叙事性于监视之下。①

从比尔和加西尔·兰德的以上论述中,我们不难看出"叙事性"(narrativity)大致指涉两个含义:第一,叙事的基本属性,即回答"叙事为什么成为叙事?"的问题。也即是说,"叙事性"是叙事的"特有属性"或"区别性特征",凡具有"叙事性"的就是叙事,否则就是非叙事。第二,叙事的程度,即回答"什么可以使得叙事更像叙事?"的问题。由此出发,则不难回答"什么是诗歌叙事?"或诗歌的"叙事性"问题。

首先,"叙事性"是诗歌成为叙事的前提条件。彼得·许恩(Peter Hühn)等人以为,叙事性由"序列性"和"媒介性"构成。序列性指的是通过时间把单个事件组织和链接起来构成一个连贯的序列;媒介性指的是从具体的视角对这一序列事件的选择、呈现和富有意义的阐释。② 按照这两个标准,毫无疑问,诗歌具有成为叙事的条件。无论是年代久远的十四行诗还是现代主义新诗等处于不同历史时期的诗歌,无论是史诗、戏剧诗还是抒情诗等属于不同文类的诗歌,都有其特定的序列。根据《文学手册》(第6版)的解释:"大部分诗歌都在某种统一性的原则下对其各个部分按照一定的次序编排,它们被创作出来的主要目的似乎就是给人一种审美愉悦或情感愉悦。"③这个序列就是诗歌的"情节",这个情节既可以是事件、感知、情感的开端、发展和变化,也可以是想象和焦虑等的开端、发展和变化。对此,许恩持有相似论点,他说:"诗歌在话语层面上的总体组织(像任何叙事文本一样)可以被称作是情节。""在诗歌中,情节典型地使用心理现象如思想、记忆、欲望、感情和态度等,代理者把对自己独白式的自我反思和认知过程

---

① John Pier and José Ángel García Landa, "Introduction," *Theorizing Narrativity*, eds. John Pier and José Ángel García Landa (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), p. 7.

② Peter Hühn and Jörg Schönert, "Introduction," *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*, eds. Peter Hühn and Jens Kiefer (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), pp. 1-2.

③ C. Hugh Holman and William Harmon, *A Handbook of Literature* (New York: McMillan, 1992), p. 362.

作为媒介，通过这些心理现象，他能界定或稳定自己的自我概念或身份。”①

此外，同其他文学叙事一样，诗歌也需要通过特定的媒介来实现。许恩认为，诗歌叙事媒介有两个最基本的部分：媒介的代理者和层次（传记作者、文本的组织结构、说话者或叙述者、主要人物），以及不同视角。② 可见，许恩所谈论的媒介实则是再现诗歌叙事的“媒介化”（mediation），或“叙述”与“聚焦”，即“谁说？”（who speaks?）和“谁看？”（who sees?）的问题。笔者认为，除此之外，诗歌叙事媒介还具有其他文学叙事媒介所共享的载体，诗歌可以是口头的也可以是书面的，可以是表演性的也可以是文字的。

其次，叙事性使得不同文类的诗歌，甚至同一个文类下的不同诗歌既有可能更像叙事也有可能不像叙事。如果按照许恩所列出的叙事性的两个维度（序列性和媒介性）来判断，则序列性比较明显或比较强的诗歌，则有较高程度的叙事性，反之则具有较低程度的叙事性。同理，媒介性比较明显的或比较强的诗歌，就具有较高程度的叙事性，否则就具有较低程度的叙事性。例如，在英国古代史诗《贝奥武夫》中，通过时间顺序，以第一人称叙述者讲述了勇士贝奥武夫先后同怪物格伦德尔及其母亲展开殊死搏斗，被拥戴为国王治理国家，在年老时勇战火龙，伤重而死的故事，具有较高的叙事性。与此形成对照，一些先锋实验性的后现代主义诗歌，如林·贺金年（Lyn Hejinian）的长诗《奥克索塔：一部简短的俄罗斯小说》（*Oxota: A Short Russian Novel*, 1991）充满了戏仿和拼贴的技法，缺乏清晰可辨的叙事序列，“蹩脚地”讲述一个朦胧不清的故事，体现了先锋叙事诗歌的“弱叙事性”（weak narrativity）。③

总之，叙事学研究的后经典转向与叙事范畴的扩张推动了诗歌叙事学的兴起，也基本回答了“为什么诗歌是叙事的？”以及“什么是诗歌叙事？”的问题。那么接下来需要回答的是“如何研究诗歌叙事？”或“如何建构诗歌叙事学？”这个问题。

---

① Peter Hühn, “Transgeric Narratology: Applications to Lyric Poetry,” *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, ed. John Pier (Berlin: Walter de Gruyter, 2004), p. 146.

② Ibid., p. 147.

③ 关于先锋实验诗歌的“弱叙事性”，后现代主义文学研究专家布莱恩·麦克黑尔（Brian McHale）有过专门的论述，参见 Brian McHale, “Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry,” *Narrative* 9. 2 (May 2001), pp. 161-167.

第二节　诗歌叙事学的建构路径

经历半个世纪的发展,叙事学研究取得了有目共睹的成就,不仅"占据了文学研究的中心"①,而且还大有"超越文学批评"的趋势。② 然而,诗歌作为展现人类文明的重要领地之一,被叙事理论界长期忽视,这是不争的事实。在布莱恩·麦克黑尔看来,这种忽视是"一件不光彩的事情"(a scandal)③,因为"没有荷马诗歌作为叙事理论的试金石,至少西方就不会产生从柏拉图至热奈特与斯滕伯格等人以降,系统地研究叙事的传统。叙事理论的许多重大发展都与诗歌叙事分析有着密切的关系。"④

麦克黑尔认为,导致诗歌叙事学长期没有得到发展的部分原因可以归结为专业研究的分工:"有学者专门从事叙事研究,也有学者专门从事诗歌研究,但很少有学者既研究叙事又研究诗歌。"⑤为了使得诗歌叙事学研究建构框架提上日程,麦克黑尔建议参照迪普莱斯(Rachel Blau Duplessis)"段位性"(segmentivity)和约翰·肖普托(John Shoptaw)的"反分段性"(countermeasurement)理论来思考和建构诗歌叙事学。迪普莱斯认为,诗歌"涉及通过空白的协调(跨行、跨节、页码空白)来生产意义序列";与此相反,段位性则是"一种能够通过选择、使用和结合段位说出或生产意义的能力,"是"诗歌作为文类的基本特征"⑥。诗歌不仅是可以分段的,而且也可以是"反分段的"。肖普托认为,在很多诗歌中,一种层面和范围的韵律与另一种层面和范围的韵律是对立的。例如,艾米莉·狄金森(Emily Dickinson)的诗歌一般是以短语来分段的,但是其短语层面上的段位划分又是与诗行和诗节层面上的段位划分相对立。在段位的上上下下、起起伏伏之间,肖普托提出一种段位对立与另一种段位的"音乐结构"(music of construc-

① Martin, *Recent Theories of Narrative*, p. 15.

② 2005年沃尔特·德·格鲁特出版社(Walter de Gruyter)推出《超越文学批评的叙事学》,从学科性和媒介性两个方面讨论了叙事学对文学批评的超越。参见 Jan Christoph Meister ed., *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005).

③ Brian Mchale, "Beginning to Think about Narrative in Poetry," *Narrative* 17. 1 (January 2009), p. 12.

④ Ibid., p. 11.

⑤ Ibid., p. 12.

⑥ Ibid., p. 14.

tion)。[1]

在某种意义上,"段位性"和"反分段性"就构成了诗歌叙事学的主要特征,因为"诗歌的段位性、诗歌的空白就是诗歌意义生产的主引擎。"[2]由此,麦克黑尔得出结论:如果诗歌既可以是分段的,也可以是反分段的,那么叙事也同样如此。[3]尽管从定义上看来,段位性不是叙事的主要特征,但是叙事学也可以在不同的范围和层次被分成不同的段位。在故事层面上,事件流可以被分成不同范围的序列——动作、次要情节、场景——以及最终独立的事件。在话语层面上,叙述被切分成多重变化的声音——引用的声音、阐释的声音、在同一层面上相互并置或相互嵌入的声音——而"视角"则被切分成多个不断变化的聚焦。叙事中的时间、空间以及意识都被切分成多个段位。由此产生了不同种类、不同层面的空白。在诗歌叙事中,叙事自身的段位与诗歌的段位形成互动,由此奏响了不同种类、不同范围的段位之间的"音符"。[4]

为了验证"段位性"和"反分段性"之于诗歌叙事研究的效度,麦克黑尔以荷马史诗《伊利亚特》第十六章的四种英译为分析个案,重点探讨了叙事序列与诗歌文本的相互关系,以及叙事性与段位性之间相互强化、相互对位、相互抵消的方式。不可否认,麦克黑尔关于从诗歌的形式,尤其是从"段位性"和"反分段性"角度来建构诗歌学的设想,以及他为此所付诸的批评实践,颇有新意,为诗歌叙事学的建构起到了推波助澜的重要作用。所谓"成也萧何,败也萧何。"换一个视角来看,麦克黑尔的长处似乎也导致了他的不足,因为他仅仅依赖诗歌形式的两个方面,希图由此建构诗歌叙事学的宏伟大厦。这种想法未免过于理想化、简单化。正如费伦在《叙事》杂志2009年第1期的"编者按"中所指出的那样,麦克黑尔的文章大致存有两点不足:(1)把段位性作为诗歌的区别性特征是不太令人满意的,因为段位性不涉及诗歌的内容和目的;(2)诗歌的段位性和叙事段位性的类比似乎失之偏颇,因为诗歌的段位性主要是以声音和排版的形式为标志,而叙事的段位性则不尽如此。[5]

同后经典叙事学的其他分支如女性主义叙事学、修辞叙事学、认知叙事学、非自然叙事学等相比较,诗歌叙事学起步较晚,目前依然处于初创阶段。

---

①③④ Brian Mchale, "Beginning to Think about Narrative in Poetry," *Narrative* 17. 1 (January 2009), p. 17.

② Ibid., p. 16.

⑤ James Phelan, "The Narrative Turn and the How of Narrative Inquiry," *Narrative* 17. 1 (January 2009), p. 4.

为了建立更为完备的诗歌叙事学体系，加速诗歌叙事学的发展进程，笔者尝试性提出如下五个建构路径或研究方向：

第一，诗歌叙事特有的"话语属性"。按照叙事学的惯常说法，叙事分为"故事"和"话语"两个层面。前者涉及叙事所要表达的内容，后者涉及表达叙事的手段或形式。尽管诗歌和其他文本类型都属于"叙事"这个大的范畴，共享一定的"叙事性"即"叙事之所以成为叙事"的基本特征，但是诗歌除了具有一般叙事作品所共有的叙述形式（如聚焦和声音等）之外，也有自己独特的"话语属性"。考辨这些"话语属性"在叙事结构中的比例以及它们所产生的叙事效果，是研究诗歌叙事的一项重要内容。

在许恩看来，诗歌具有五种独特属性：(1)诗歌具有很多与小说叙事不同的情节形式或叙述形式，例如，诗歌不是从故事的终点讲述故事而是从正在发生的故事内部讲述；诗歌以预叙述的方式讲述故事，并且通过讲述事件的故事来塑造事件的序列；(2)诗歌中的人物不是通过他们的名字和对他们的描述被辨别出来，而是通过人物的视角、内心以及他们个人的叙事被辨别出来；(3)诗歌中的叙述行为更多地使用非常规的时态和语态，如第二人称叙述、祈使语气、否定式叙述等；(4)诗歌中的叙事序列经常缺少明确的对其所处情景的解释；(5)诗歌文本的物质性和形式结构也可以被用来作为叙事序列的附加模式，强化、修正或反作用于情节的发展。① 可见，许恩主要是从叙述策略或叙事学术语的角度，辨析了诗歌不同于其他叙事文类的特征，即诗歌在情节、人物、声音等叙述策略上同小说叙事之间的区别。

许恩的归纳不乏洞见，但他没有涉及诗歌自身的文体样式和构成要素；麦克黑尔虽然讨论了诗歌形式的"段位性"和"反分段性"，但也略显不够全面。笔者以为，作为一种文学体裁，无论是古体诗还是现代诗，无论外国诗歌还是中国诗歌，都具有自己的特殊形式。例如，就英语诗歌而言，聂珍钊认为"英语诗歌的形式主要通过重音、韵律、节奏、押韵等表现出来"②。实际上，诗歌除了韵律上的特殊形式之外，还存有标点符号、意象、诗行、排版等不同形式。考察这些形式之于表达或传递诗歌的内容（故事、情感、思想等）等的作用与效果，无疑是诗歌叙事学研究的一项重要内容。

第二，诗歌叙事研究的多元方法。叙事学在后经典阶段，引入了各种新方法，如女性主义批评方法、认知方法、修辞方法等。作为文学叙事的一个子类型，这些新方法对于诗歌叙事应该可以同样适用。事实上也是如此。

---

① Hühn, "Transgeric Narratology: Applications to Lyric Poetry," pp. 151-153.

② 聂珍钊：《英语诗歌形式导论》，北京：中国社会科学出版社，2007年，第2页。

例如，就抒情诗叙事而言，帕特里克·科姆·霍根使用了认知方法来研究抒情诗的情感；[①]费伦从修辞方法的角度研究了抒情诗的目的和手段。[②] 而且，随着叙事学的不断进展，诗歌叙事研究也呼唤更多的新方法，也势必会产出更为丰厚的研究成果。

第三，现有的叙事学理论与诗歌理论之间的相互借鉴与交流。当下，无论是诗歌理论还是现有的叙事理论都非常发达，这是不争的事实。叙事学研究与诗歌研究之间的互不往来，部分地导致了诗歌叙事学一直没有得到充分的重视。正如莫妮卡·摩根（Monique R. Morgan）所言：虽然诗歌理论与叙事学理论"很少接触，但是它们可以相互强化，相互补充，也可以相互批判"[③]。如何充分吸收诗歌理论的优秀成果，为建构诗歌叙事学所用，这是极为重要的研究课题之一。

第四，不同文类的诗歌叙事学研究。毋庸置疑，诗歌本身也是一个范畴很广的文类。诗歌叙事学的出现，主要原因也在于后经典语境下文学叙事研究的"跨文类"倾向。要使得诗歌叙事学能得到更为深入、更为全面的发展，诗歌叙事学也需要走"跨文类"研究的路径。换言之，可以在诗歌叙事学研究的总体框架下从事具体诗歌类型的叙事研究，如抒情诗叙事研究、史诗叙事研究、戏剧诗叙事研究等。

第五，诗歌叙事学的理论建构与批评实践并举。在建构与发展诗歌叙事学这门学科时，需要把叙事理论建构与叙事批评实践放在同等重要的地位，不可偏废任何一方。一方面，诗歌的叙事学分析既需要借用诗歌叙事理论框架，同时也能够修正诗歌叙事理论，使之更为完善。另一方面，诗歌叙事理论不仅需要经过诗歌叙事批评实践的验证，同时也能不断地给诗歌叙事批评实践提供框架支撑和新的研究视角。

为了验证上述五种路径之于建构诗歌叙事学的可行性和效度，笔者在论述抒情诗叙事性的基础上，以中世纪的一首匿名抒情诗《西风》（"West Wind"）为例，从认知方法的角度，对该诗的叙事性和叙事话语加以分析。

---

① 关于霍根从认知角度对抒情诗情感的研究，参见 Patrick Colm Hogan, *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

② 关于费伦从修辞角度对抒情诗的目的与手段的研究，参见 James Phelan, *Experiencing Fiction: Judgments, Progression and the Rhetorical Theory of Narrative* (Columbus: Ohio State University Press, 2007).

③ Monique R. Morgan, *Narrative Means, Lyric Ends: Temporality in the Nineteenth – Century British Long Poem* (Columbus: Ohio State University Press, 2009), p. 2.

第三节　诗歌叙事学的批评实践举隅：《西风》的叙事性与世界建构

在文学史上,抒情诗长期被放置于叙事的对立面。例如,传统的德国文学批评受到歌德的影响,把文学作品划分出三大类型:"史诗"(epic)、"抒情诗"(lyrics)和"戏剧"(drama),而在这三者之中,只有史诗被看作是叙事的原型,因为史诗包含一个吟游诗人,即讲述故事的叙述者的存在。根据这一论点,即便存有一定故事的文学类型也不一定是真正的叙事。戏剧便是如此。尽管戏剧讲述了一个故事,但是戏剧中没有叙述者的存在。有鉴于此,德国叙事学家莫妮卡·弗鲁德尼克说:叙事就是"故事+叙述者"①。

顾名思义,抒情诗最主要的特征就是抒发情感。朱光潜认为,"人生来就有情感,情感天然需要表现,而表现情感最适当的方式是诗歌,因为语言节奏与内在的节奏相契合,是自然的,'不能已'的。"②根据《文学术语汇编》(第7版)的解释,所谓的抒情诗指的是"任何短诗,由单个的说话者所说的话语所构成,表达说话者的心理状态,或感知、思维和情感的过程"③。那么抒情诗究竟是否存有叙事性,或抒情诗是否是叙事的一种类型呢？麦克黑尔认为,"长期以来,抒情诗的叙事性是有问题的和争议性的。"④与麦克黑尔的质疑态度相反,德国学者许恩和舍纳特对抒情诗的叙事性持有肯定态度:

> 抒情文本在术语的严格意义上(即,不是明显的叙事诗歌如民谣、罗曼司以及诗歌故事)同散文叙事如小说等具有三个相同的叙事学基本方面(序列性、媒介性以及表达)。它们涉及事件的时间序列(通常是大脑的或心理的,但也可以是外在的,如社会本质)。通过从一个具体的视角来讲述这些事件,它们创造出连贯性和相关性。最后,它们需要一种表达行为,凭借这种行为,媒介在具体的语言文本中发现自己的形式。⑤

---

① Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology* (London: Routledge, 2009), p. 4.

② 朱光潜:《诗论》,合肥:安徽教育出版社,2006年,第6页。

③ M. H. Abrams, ed., *A Glossary of Literary Terms* (Seventh Edition) (Boston: Heinle & Heinle, 1999), p. 146.

④ McHale, "Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry," p. 161.

⑤ Hühn and Schönert, "Introduction," p. 2.

可见，许恩等人还是在参照叙事性标准的基础上，把抒情诗判定为叙事的一种类型，即：抒情诗既有一定的序列，又有讲述事件的视角，而且还依赖于某种特定的媒介方式表达出来。笔者认为，从叙事交际的角度来看，抒情诗也无疑具有叙事性。譬如，按照费伦的话来说，叙事如果是某人为了某个目的在某个场合下向某人讲述某事，那么抒情诗则是某人在某个场合为了某个目的向某人讲述某事是什么。叙事中所包含的三个重要因子如"人物"、"事件"、"变化"在抒情诗中也以不同的面貌得到呈现，如"人物"变成了"说话者"，"事件"则变成了"思想"、"态度"、"信仰"和"情感"等，而状态的变化也是可有可无的。①

在英语文学界有如下一首名为《西风》的抒情诗。该诗创作于中世纪，流传甚广，但作者不详：

West Wind

O West wind, when wilt thou blow
　　The small rain down can rain?
Christ, that my love were in my arms,
　　And I in my bed again!

这首短诗是典型的抒情诗，只有短短的四个诗行，但它也不乏叙事性的特征。无论是按照许恩等人关于叙事性的标准还是按照费伦的说法，该诗都具有一定的叙事性。在许恩等人看来，该诗存在一定的序列（西风吹起——小雨降落——拥情人入怀——自己躺在床上）；具有一定的视角（说话者的视角），也具有一定的媒介（通过文字表达出来）。按照费伦的说法，该诗再现了说话者在自己孤单的场合下讲述自己的内心渴望，诗歌中的人物就是叙述者（或说话者），所要讲述的事件就是诗人自己内心的渴望和情感，状态的改变也是说话者所苦苦祈求的（虽然在现实生活中这种状态并没有发生）。

就"话语"层面而言，《西风》除了存有小说叙事中常用的叙述手段如"叙述声音"（说话者"我"的声音）、"聚焦"（"我"的视角）、"人物刻画"（孤单的怀念情人的"我"）之外，还有诗歌特有的话语表达手段。在韵律上，该诗的第二行与第四行押尾韵，如"rain"，"again"；诗歌的第一行押头韵和押尾韵，如"west"，"wind"，"when"，"wilt"，"thou"，"blow"。在单词选择上，

---

① Phelan, *Experiencing Fiction: Judgments, Progression and the Rhetorical Theory of Narrative*, p. 152.

该诗利用了词汇重复的手段，如“rain”（两次），“my”（三次）等。在音节上，该诗倾向于使用开口元音节[əu]和[ai]，如“O”、“thou”、“blow”、“I”、“my”等，这些元音节大大地增强了感情的抒发力和表达力。此外，诗歌还通过运用意象“西风”和“小雨”，塑造出伤感和悲凉的氛围。总之，通过使用这些特殊的话语手段，《西风》有效地讲述了其要表达的“故事”内容：“我”的强烈情感。

弗鲁德尼克说：“叙事是通过语言和（或）视觉媒介对一个可能世界的再现，其核心是一个或几个具有人类本质的人物，这些人物处于一定的时空，实施带有一定目的的行动（行动或情节结构）。”[①]就认知方法而言，再现世界或者建构世界既是构成叙事的一个基本要件也是叙事的一个重要功能。赫尔曼认为，“建构世界”是叙事的四个基本要件之一。[②]“建构世界”的核心理念是“故事世界”。所谓的故事世界是“由叙事或明或暗地激起的世界”，或是“被重新讲述的事件和情景的心理模型，即什么人以什么方式在什么时间、地点，出于什么原因，同什么人或对什么人做了什么事”[③]。也即是说，在这个世界中有一定的人物、事件、因果关系、时间与空间。

《西风》也同样存在某种可以激活读者认知机制的“脚本”（scripts）和“蓝图”（blue prints）。在阅读诗歌的过程中，读者依据自己对真实世界的知识掌控情况，在大脑中建构起一个“故事世界”，从而实现对诗歌的“自然化”与“叙事化”。这个世界的存在物主要由说话者“我”及其“情人”构成。该诗又从“我”的视角出发，再现了发生在该“叙事世界”中的一系列事件：主要人物兼说话者“我”呼吁西风的吹起；“我”企盼雨水的降落；“我”渴望情人和自己的团聚；“我”渴望再次躺在床上。读者还可以根据先前存在的世界知识，自发地在这些事件之间建立起一定的因果关系。主要人物“我”呼吁象征力量的西方再度吹起，希望西风能导致降雨，而西风和降雨这两个事件又增加了“我”的哀愁和对情人的思念，进而渴望自己能和离别的情人再度团聚，拥情人入怀。读者由此建构了一个完整的叙事链条和一个可能的“故事世界”。

上述简短分析表明，《西风》既是抒情的，也是叙事的。该诗在话语层

---

① Fludernik, *An Introduction to Narratology*, p. 6.

② 在《叙事的基本要件》（2009）一书中，赫尔曼指出，叙事由四个基本要件所构成：“情境”（situatedness）、“事件序列”（event sequencing）、“建构世界/分裂世界”（worldmaking/world disruption）、“感应”或“像什么”（what it' s like）。参见 David Herman, *Basic Elements of Narrative*（Oxford: Wiley-Blackwell, 2009）.

③ Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 106-107.

面上除具有小说叙事的常用手法如叙述声音、聚焦、人物刻画等之外，还有其特定的话语特征，如韵律、节拍、诗行、意象等。这些特定的话语特征无疑是对小说叙事之外的文学叙事研究的补充和拓展，为跨文类的叙事学研究开辟了一条新的道路。

在《心灵与心灵的故事：叙事普遍性和人类情感》一书中，霍根说："叙事文学是广袤的，没有理由要期待把对叙事的明晰解释扩展到另一个文学领域。但从另一方面来说，这个扩展会给最初的解释提供更大的力量，也会以诸多有价值的方式推进叙事文学的研究课题。"①当下叙事学研究不断涌现出"超越文学叙事"的论调。相比之下，在文学叙事内部"超越小说叙事"的呼声反倒被湮没了，这无疑是文学叙事研究的一大缺失，容易产生"文学叙事研究＝小说叙事研究"的误解。这种误解必须尽快得到澄清，文学叙事仅限于小说叙事研究的现状也必须得到改变。

笔者认为，诗歌叙事学无论对于诗歌研究还是叙事学研究，都开辟了新的研究视角，打开了新的路径。当下，诗歌叙事学依然处在初创阶段，笔者欢迎学界同人共同探讨这一话题，引起共鸣或者争论。

---

① Hogan, *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, p. 152.

第二章　不可能的故事世界，反常的叙述行为：非自然叙事学论略

20 世纪 90 年代，西方叙事学发生了令人醒目的“后经典”转向。后经典叙事学以“叙事无处不在”的理念为导向，以读者、认知、语境、伦理为范式，在研究方法、研究媒介和研究范畴等多个领域取得了重大突破与进展，跃居为文学研究的一门显学。进入新世纪之后，西方叙事学更是面临前所未有的繁荣局面，无论是在叙事理论建构还是在叙事批评实践方面皆取得了可喜的成就。有鉴于此，弗鲁德尼克非常欣慰地说：“在 21 世纪的开端，叙事学非但没有衰落，反而发展得很好、很繁荣。”①

站在新世纪的第十个年头，我们该如何在后经典语境下继续推动叙事学研究？赫尔曼认为，有两个路径可以参照：“首先是重新思考叙事研究的基本概念和方法，其次是开辟新的不断出现的研究领域。”②论及第二个路径（即叙事学研究的新领域），赫尔曼特别提到了“非自然叙事”（unnatural narrative），并把它看作是后经典叙事学的一个重要研究内容。③ 2010 年 5 月，西方非自然叙事学研究的四位主将——扬·阿尔贝（Jan Alber）、亨里克·斯科夫·尼尔森（Henrik Skov Nielsen）、斯特凡·伊韦尔森（Stefan Iversen）、布莱恩·理查森（Brian Richardson）等在“国际叙事学研究协会”会刊《叙事》杂志第 2 期集体亮相，并在合撰的论文④中公然宣称：“对非自然叙事的研究成了叙事理论中最激动人心的一个新范式。”⑤

但是对于国内学者而言，“非自然叙事学”依然是一个相对陌生的话题。什么是非自然叙事？怎么研究非自然叙事？如何建构和发展非自然叙

① Fludernik, *An Introduction to Narratology* , p. 12.

② 尚必武：《叙事学研究的新发展》，载《外国文学》2009 年第 5 期，第 103 页。

③ 同上，第 104 页。

④ 该文已经由笔者译成中文。参见扬·阿尔贝等：《非自然叙事，非自然叙事学：超越模仿模式》，尚必武译，载《叙事》（中国版）第 3 辑，2011 年，第 3-26 页。

⑤ Jan Alber, et al., “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models,” *Narrative* 18. 2 (May 2010), p. 113.

事学？非自然叙事学与经典叙事学以及后经典叙事学的其他分支（如修辞叙事学、认知叙事学、女性主义叙事学等）之间有何区别与联系？本章试图在四个层面回答上述问题：第一，在反模仿叙事层面上辨析非自然叙事的定义与特征；第二，在故事层面上讨论非自然叙事对"不可能的故事世界"的建构；第三，在话语层面上考察非自然叙事所惯用的"反常的叙述行为"；第四，在方法论层面上对非自然叙事学的建构路径提出若干建议。

第一节　超越模仿叙事

在《叙事分析手册》中，吕克·赫尔曼和巴特·凡瓦克指出："如果叙事学是关于叙事文本的理论，那么首先要解决的就是叙事的定义。"[①]仿照这样的逻辑，如果非自然叙事学是关于"非自然叙事文本"的理论，那么首先要解决的则是"非自然叙事"的界定。什么是非自然叙事？怎么研究非自然叙事？这两个问题就成了探讨非自然叙事学的首要命题。

从范畴上来看，"非自然叙事"是"叙事"的一个类型，与其对应的是"自然叙事"（natural narrative）。因此，要把握"非自然叙事"，还得从"自然叙事"入手。在《建构"自然"叙事学》一书中，弗鲁德尼克把"自然叙事"界定为"自然的口头故事讲述"（spontaneous conversational storytelling）。[②] 自然叙事的主要功能在于为"叙事性"（narrativity）的构成提供一个"原型"。虽然"自然叙事"只是"叙事"的一个类型，但是传统的叙事理论一般都是"以对真实话语情景的模仿为基础"[③]，即叙事是某种形式的"故事讲述"或"对事件的再现"。例如，在《叙事学导论》中，苏珊·奥尼嘉（Susan Onega）和加西尔·兰德（José Ángel García Landa）把叙事界定为"对一系列事件的再现，这些事件以某种时间方式或因果方式有意义地连接在一起。"[④]在《剑桥叙事导论》中，H. 波特·阿博特也把叙事界定为"对一个事件或一系列事件的再现。"[⑤]

---

① Herman and Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis*, p. 11.

② Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, p. 13.

③ Brian Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Columbus: Ohio State University Press, 2006), p. 5.

④ Susan Onega and José Ángel García Landa, *Narratology: An Introduction* (London: Longman, 1996), p. 4.

⑤ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Second Edition) (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 13.

理查森把西方叙事学界长期以“自然叙事”为原型来界定叙事、研究叙事的原因归结为“模仿思维”,他说:“在批评理论史上,好几个世纪以来,模仿思维都占据了主导地位。”①理查森的此番解释可谓一语中的。众所周知,艺术模仿论是西方最早的文艺理论,其核心论点是:艺术是对某种外在东西的模仿。例如,赫拉克利特(Heraclitus)认为艺术是对自然的模仿,柏拉图(Plato)认为艺术是对理念世界的模仿,亚里士多德认为悲剧是对现实世界“行动”的模仿。艺术模仿论对后世的西方文艺理论产生了非常深远的影响。对此,苏珊·桑塔格(Susan Sontag)曾有过这样的评价:“西方对艺术的全部意识和思考,都一直局限于古希腊艺术模仿论或再现论所圈定的范围。”②但事实上,“叙事充满了非自然的因素。很多叙事违背、炫耀、嘲弄、戏耍这些关于叙事的核心假设。更具体地说,这些叙事有可能彻底解构了拟人化的叙述者、传统的人类特征,以及与他们相联系的心理或有可能超越了真实世界关于时空的概念,把我们带到概念可能性的最遥远之境。”③也即是说,尽管叙事是以“自然叙事”为原型,但叙事同样存在“非自然”的因素。

究竟“什么是非自然叙事呢?”在阿尔贝看来,“非自然”指任何物理上不可能的场景与事件,即对于控制物理世界的已知法则来说是不可能的场景、事件,以及逻辑上不可能的场景与事件。④ 或者,根据大部分非自然叙事学家的解释,非自然叙事是指超越自然叙事的规约(自然的口头故事讲述形式)或那些违背传统现实主义参数的“反模仿文本”。⑤ “模仿性”是区分自然叙事与非自然叙事的主要特征。自然叙事在本质上是“模仿的”,而非自然叙事在本质上则是“反模仿的”。有鉴于此,《非自然叙事学词典》把非自然叙事界定为“违背非虚构的‘自然’叙事(在某个社会环境下由个体讲述的故事),或违背其他现实主义的或模仿规约的叙事。” ⑥理查森认为,

---

① Brian Richardson, “Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction,” *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, ed. Brian Richardson (Columbus: Ohio State University Press, 2002), p. 58.

② 苏珊·桑塔格:《反对阐释》,程巍译,上海:上海译文出版社,2003 年,第 4 页。

③ Alber, et al., “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models,” p. 114.

④ Jan Alber, “Impossible Storyworlds—and What to Do with Them,” *Storyworlds: Journal of Narrative Studies*. 1.1 (2009), p. 80.

⑤ Alber, et al., “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models,” p. 115.

⑥ http://nordisk. au. dk/forskning/forskningscentre/nrl/undictionary/# NARRATIVEUNNATURAL.

"在任何情况下,都存在也一直存在两个主要文学传统:一个是模仿,另一个是非模仿。一个更加关注再现的对象,而另一个则更加关注创作的行为。"①前者是传统叙事理论或经典叙事学所关注的主要内容,而后者则是非自然叙事学所集中考察的对象。

让非自然叙事学家们颇为不满的是,"很多关于'叙事'的定义都带有明显的模仿偏见,把普通的现实主义文本或'自然'叙事看作是叙事的原型表征。"②即便是极具权威的《叙事学词典》也未能免俗。该词典把叙事界定为"一个或多个虚构或真实事件(作为产品、过程、对象和行动、结构与结构化)的再现,这些事件由一个、两个(明显的)叙述者向一个、两个或多个(明显的)受述者来传达"③。非自然叙事以及叙事中的非自然因素在很大程度上被经典叙事学家给忽视或边缘化了。

实质上,"非自然叙事无处不在"④。在理查森看来,反模仿叙事的传统可以追溯至古希腊的阿里斯托芬(Aristophanes)、古罗马的佩特罗尼乌斯(Petronius)。在中世纪和文艺复兴时期,反模仿叙事也是非常普遍的现象。不过,反模仿叙事表现最为突出的则是后现代主义小说。理查森指出:"对后现代叙事的仔细分析将会给分析整个范围内的反模仿小说提供工具,这些小说在很大程度上被经典叙事学给忽视了。"⑤

在迈斯特(Jan Christoph Meister)等人看来,叙事学在诞生之初就是为了试图寻找和研究叙事普遍性的。⑥ 因此可以说,忽略非自然叙事是叙事学研究的一大缺失。但是,为什么要在当下把非自然叙事的研究提上日程?换言之,建构"非自然叙事学"的必要性和意义又在哪里?

至于"为什么要研究非自然叙事?"这个问题,理查森大致罗列了五条理由:(1)对非自然叙事的研究有助于我们发展更为全面的叙事理论,而不

---

① Richardson, "Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction," p. 58.

② Alber, et al., "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models," p. 114.

③ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Revised Edition) (Lincoln: University of Nebraska Press, 2003), p. 58.

④ Alber, et al., "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models," p. 131.

⑤ Brian Richardson, "Postmodern Narrative Theory," *Foreign Literature Studies* 32.4 (2010), p. 25.

⑥ Jan Christoph Meister, Tom Kindt and Wilhelm Schernus, "Introduction," *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed. Jan Christoph Meister (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), p. xv.

是仅仅关于模仿叙事的理论；(2)对非自然叙事的研究可以使我们对当代最令人激动的文学(先锋派文学、现代主义晚期的文学、赛博朋克文学以及后现代文学)做出理论评价；(3)对非自然叙事的研究有助于我们理解和欣赏叙事虚构作品的区别性本质，尤其是其虚构性；(4)对非自然叙事的研究可以给分析超文本小说提供一系列术语概念；(5)对非自然叙事的研究可以建立现代实验派的文学与其他类别的艺术(尤其是绘画)之间的联系。[①]

在笔者看来，除了理查森所列的五条理由之外，研究非自然叙事至少还有其他两个方面的效用：第一，非自然叙事学可以开辟叙事研究的新领域，进一步拓展叙事学研究的空间。在后经典语境下，叙事无处不在，这其中当然包括非自然叙事，非自然叙事理应被纳入叙事学研究的范畴。第二，非自然叙事学可以应对来自不同叙事的挑战，弥补经典叙事学的缺失。非自然叙事在很多方面挑战了经典叙事学的理论框架和阐释模式，作为诗学性质的叙事理论必须对此做出反应。

理查森认为，“叙事理论最紧迫的任务是建构一个关于非模仿小说的诗学。”[②]在回答了“什么是非自然叙事?”这个问题之后，接下来需要回答的问题就是“如何研究非自然叙事?”对此，我们不妨从“故事”与“话语”的双重层面来考察非自然叙事学家们在这方面所做出的努力。

第二节　不可能的故事世界

弗鲁德尼克说：“叙事是通过语言和(或)视觉媒介对一个**可能世界的再现**，其核心是一个或几个具有人类本质的人物，这些人物处于一定的时空，实施带有一定目的的行动(行动或情节结构)。”[③](黑体字为笔者所加)在认知叙事学家看来，再现世界或者建构世界既是构成叙事的一个基本要件也是叙事的一个重要功能。在《叙事的基本要件》一书中，赫尔曼把叙事界定为“人类用以评价时间、过程和变化的基本策略，这一策略虽然与科学解释模式相对立，但绝不亚于科学解释模式”[④]。基于这样的定义，赫尔曼提出了构成叙事的四个基本要件：

---

① Richardson, “Postmodern Narrative Theory,” p. 25.

② Richardson, “Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction,” p. 59.

③ Fludernik, *An Introduction to Narratology*, p. 6.

④ Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 2.

(1) 叙事是一种再现模式,这一模式不仅存在于具体的话语语境或讲述情境,而且必须依据具体的话语语境或讲述情境来加以阐释。

(2)这一再现模式聚焦于具体事件的时间结构。

(3)按照次序,这些事件在故事世界中引入某种破坏或不平衡,而故事世界涉及人类或类似于人类的代理者,无论这一被再现的世界是真实的或虚构的、现实的或是幻想的、记忆的或是梦见的,等等。

(4)再现传递了生活在这一"变动中故事世界"(storyworld-in-flux)的经历,强调事件对于受到事件影响的真实意识或想象意识的压力。因此,一个重要的附带条件就是,叙事的中心论题是关于感应(qualia),这是心智哲学家用来指某人或某事有某种具体经历的"像什么"(what it is like)的感觉。这个附带条件对于近期关于意识本质的争论的叙事研究十分重要。①

如上所述,在赫尔曼的理论体系中,叙事的第三个基本要件是"建构世界",而"建构世界"的核心概念就是"故事世界"。赫尔曼指出,故事世界是"由叙事或明或暗地激起的世界",是"被重新讲述的事件和情景的心理模型,即什么人以什么方式在什么时间、地点,出于什么原因,同什么人或对什么人做了什么事情。"②也即是说,在这个故事世界中有一定的人物、事件、时间和空间。

按照经典叙事学家的说法,叙事主要分为"故事"(表达的内容)和"话语"(表达的对象)这两个层次。前者主要涉及事件、人物、时空等,也即故事世界,后者则主要涉及各种叙述手段和技巧。实际上,"无论是现实世界中发生的事,还是文学创作中的虚构,故事事件在叙事作品中总是以某种方式得到再现。"③尤其是在具有模仿性质的叙事作品中,故事或故事世界得以被成功再现是毋庸置疑的。赫尔曼认为,阅读一个叙事文本就意味着进入某个故事世界,因为故事的开端"激发阐释者(或多或少地舒适地)停留在一个由特定文本所激起的世界。"④无可厚非,赫尔曼的论断在很大程度上是正确的。

是否所有的叙事都可以再现或建构一个故事世界呢?就自然叙事或模仿叙事而言,答案是肯定的;但是就非自然叙事或反模仿叙事而言,答案则

---

① Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 14.

② Ibid., p. 106-107.

③ 申丹、王丽亚:《西方叙事学:经典与后经典》,北京:北京大学出版社,2010年,第13页。

④ Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 112.

是否定的。阿尔贝说:“虚构叙事作品最有趣的事情之一就是它们不会简单地按照我们所知道的那样模仿地再生产世界。”①在非自然叙事中,故事世界的基本构成因子,如事件、人物、时间、空间都成了有问题的概念,它们拒绝稳定性和确定性,从而使得故事世界的建构成为不可能。例如,自然叙事中,故事世界的叙述者是人或者至少是“像人的”(human-like),但是在非自然叙事中,叙述者有可能是一个“会说话的动物”(speaking animal)、一具尸体、一部机器等;在自然叙事中,存有因果关系或时间关系的事件序列,但是在非自然叙事中,几乎不存在连贯的事件,支离破碎的事件之间还相互矛盾、相互排斥。

我们不妨重点以时间为例,来考察非自然叙事所营造的“不可能的故事世界”。在《超越故事与话语:后现代和非模仿小说中的叙事时间》一文中,理查森归纳了非自然叙事违背“线型时间”的六种类型:(1)圆环型。这类小说没有走向结局,反而走向开头并由此走向无限,改变了日程生活的线性逻辑。(2)冲突型。故事出现了相互冲突的版本,经典叙事学家关于故事中事件的矛盾序列,以及事件的不可逆性都受到了挑战。(3)反习惯型。在这类叙事作品中,尽管时间是反向的,但是叙述者和读者都是“前瞻型的”,也有可能使用一般现在时,甚至使用将来时。(4)差异型。在这类叙事作品中,一个叙事时间被嵌入在一个更大的叙事时间中。(5)混合型。在这类叙事作品中,不同的时区之间混淆了界限,融为一体。② 此外,按照玛丽-劳勒·瑞安的说法,我们会根据真实的生活经历,凭借直觉总结出四条关于时间的原则:(1)时间沿着固定的方向行驶;(2)不能同时间之流相抗争,不能再次回到过去的时间;(3)原因总是先于结果;(4)过去只能被书写一次。③ 但是在文学创作中,却有大量的叙事作品违背了上述四个关于时间的原则,成为“叙事中的时间悖论”。就时间悖论而言,最大的悖谬莫过于故事中的时间与叙述过程的时间相互混淆。例如,爱伦·坡(Edgar Allan Poe)的短篇小说《泄密的心》即是如此。④

那么在面对“不可能的故事世界”时,读者应该如何解读呢?对此,阿尔贝从认知方法的角度,提出了五种类型的“叙事化”阅读策略。或许是受

---

① Alber, “Impossible Storyworlds—and What to Do with Them,” p. 79.

② Richardson, “Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction,” pp. 47-63.

③ Marie-Laure Ryan, “Temporal Paradoxes in Narrative,” *Style* 43. 2 (Summer 2009), pp. 142-164.

④ 关于《泄密的心》的时间分析,详见 Alber, et al., “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models,” pp. 113-136.

到了其博士论文指导老师、自然叙事学的开创者弗鲁德尼克的影响，阿尔贝试图参考自然叙事学的理论范式来对非自然叙事做出“叙事化”的加工处理。在自然叙事学的理论框架下，所谓的“叙事化”就是“通过叙事图式来自然化文本的一种阅读策略”，即“当读者遇到了潜在的无法解读的叙事，即那些极度不连贯的文本时，他们会受到伴随这些作品的文类标记的驱使，努力寻找方式把这些文本解读成叙事。因此，他们会通过自然的讲述参数或体验参数与见证参数，来试图重新认识他们在文本中所发现的东西，或者他们会在最低层次上以行动和事件结构来还原这些不一致。”①在借鉴并整合自然叙事学、认知叙事学方法的基础上，阿尔贝提出了下述五种阅读策略，以期帮助读者解读或者叙事化“不可能的故事世界”②：

(1)“作为心理状态的非自然因素”。一些不可能的叙事场景可以被解释为梦、想象或幻觉，即把这些不可能的叙事归因于人物的心理。例如，马丁·艾米斯(Martin Amis)的《时间之剑》与卡里尔·邱吉尔(Caryl Churchill)《心的欲望》都可以被解释为幻想或创伤经历的产物。

(2)“前置化主题”。当读者把其他的非自然叙事文本同其文学知识联系起来，并且从主题的角度来分析它们的时候，这些非自然叙事文本也是可以被解读的。例如，哈罗德·品特(Harold Pinter)戏剧《地下室》的最明显的主题就是三个男人争夺权力和控制的欲望。戏剧中的天气和陈设在物理上所产生的不可能的变化，在主题上可以复原为是对权力的毫无意义而又无可逃脱的争斗。

(3)“寓言式阅读”。作为第二种阅读策略的一个具体的变体，读者把不可能的因子看作是寓言的一部分，与其说这个寓言是关于某个具体的人物，倒不如说是在总体上关于这个世界的某些东西。例如，在马丁·克伦普(Martin Crump)的戏剧《她生活的意图》中，同一个人物以不同名字和身份出现。她的名字是安妮、安雅、安尼、艾妮、阿努什卡，她的身份是一名国际恐怖分子、一辆汽车、一个自杀的艺术家、一位已婚男人的情人、一名邻家女孩、一个色情电影演员等。阿尔贝建议把这部戏剧解读为一个批判主体或通过社会话语来客观化自我的寓言。

(4)“整合认知草案”。有些物理上不可能的场景无法通过内在心理和已有的文学知识来解释。对此，读者需要整合现有的框架图式。这个策略对于我们评价那些叙述者是动物、尸体或不具有生命力的物体的场景是非

① Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, p. 34.

② Alber, "Impossible Storyworlds—and What to Do with Them," pp. 82-93.

常重要的。例如,在约翰·霍克斯(John Hawkes)的小说《甜蜜的威廉:一匹老马的回忆录》中,读者必须要整合两种框架来解读马作为叙述者这个在物理上不可能的场景。使用动物叙述者的目的在于批判人类在对待动物方式上的无知与傲慢。

(5)"丰富框架"。一些非自然的场景不能通过内在的心理、文类知识的基础或整合以后的认知参数等得到解释,逻辑上或物理上不可能的场景要求读者扩展已有的框架图式,直到其认知参数中包括了那些他们所遇到的非自然叙事因子。例如,在卡里尔·邱吉尔的戏剧《蓝色水壶》中,人物像机器人一样失去了对语言的控制能力。一个名叫德里克的男子,愚弄一些老妇人说自己是她们放弃领养的儿子。戏剧中的对话似乎像是中了"蓝色"(blue)和"水壶"(kettle)这两个单词的病毒一样,这两个单词在对话中频频出现,人物似乎已经对它们、甚至对话语失去了控制能力。故事世界也逐渐被来犯的词素和语素所吞噬。对于这样的非自然的叙事场景,阿尔贝建议不妨把这些场景看作是受压迫者的弗洛伊德式回归,不过这种回归是非自然的。词素和语素侵犯话语的非自然场景或许说明每个人物的内心都有一定的阴暗面,这个阴暗面是语言所无法表达的。

阿尔贝的基本论点是"即便是最古怪的文本也是关于人类的,或是关于人类所关注的问题的"①。因此,读者需要利用基于真实世界的认知草案或基于文学知识的认知草案来"自然化"非自然的场景。换言之,阿尔贝依然是借用自然叙事或模仿叙事的认知阐释策略来解读非自然叙事或反模仿叙事。照此看来,阿尔贝研究非自然叙事的理论模式和立场似乎存有如下两个方面的缺憾:

第一,以"自然化"或"叙事化"的方式来解读非自然叙事,忽略了非自然叙事的非自然性本质。如前所述,大部分非自然叙事作品都是后现代主义文学作品,其出现与这些作家的创作观存在一定的关联。他们的目的就是为了阻止读者建构特定的故事世界,违背叙事的模仿性,彰显文学创作的虚构性本质。也即是说,非自然叙事作品的创作者与自然叙事作品的创作者在艺术旨趣上存有根本性的差异。非自然叙事抵制自然化,拒绝叙事化。阿尔贝在描述和界定非自然叙事时,对此十分清楚。但是,在建构关于"非自然叙事学"的理论模式时,他又毫不顾及两者之间的差异,硬性地照搬或挪用认知方法的视角,试图实现对"非自然叙事"的"自然化",这就形成了一定的矛盾。

① Alber, "Impossible Storyworlds—and What to Do with Them," p. 82.

第二,只涉及对“不可能的故事世界”的解读方式,而没有探讨导致“不可能的故事世界”的根本原因。阿尔贝所提出的五种阅读方式旨在帮助读者理解和评介“不可能的故事世界”对真实世界的偏离。但是,对于“为什么会产生这样的偏离?”这个问题,阿尔贝没有做出回答。根据经典叙事学的论点,故事或故事世界的建构离不开话语(即表达手段与方式)。换言之,在非自然叙事中,话语才是导致“不可能的故事世界”的症结所在。对于非自然叙事的创作者们而言,反常的叙述行为是他们从事创作实验的主要对象,在这种意义上使得模仿真实世界的“故事世界”成为“不可能”。

第三节　反常的叙述行为

在《故事与话语》一书中,西摩·查特曼(Seymour Chatman)说:“叙事中的表达领域是什么呢? 确切地说,是叙事话语。故事是叙事表达的内容,而话语则是表达的形式。”①一般说来,叙事学的研究重点在于话语,而不是故事。这也是为什么热奈特把他的叙事学论著取名为《叙述话语》的一个重要原因。在自然叙事或模仿叙事中,话语是为建构故事或表达故事服务的,但是在非自然叙事中,话语自身却成了被传达的内容,话语不再是为故事服务,而是为话语自身服务。也即是说,在非自然叙事中,话语颠覆或消解了故事。话语颠覆故事的手段就是一系列反常的叙述行为。

在《非自然叙事,非自然叙事学:超越模仿模型》一文中,阿尔贝等人把反常的叙述行为界定为“在物理上、逻辑上、记忆上或心理上不可能的叙述”。② 他们通过以爱伦·坡的短篇小说《泄密的心》为个案进行分析,认为当“非个性化的”(impersonal)话语自身被“去个性化”(depersonalized)的时候,以真实世界为基础的描述就会出现问题。当非个性化的话语在叙述主体的话语层面与被叙述主体的话语层面上出现重叠的时候,“叙述者我”(narrating I)与“被叙述者我”(narrated I)、被叙述内容的时间(the time of the narrated)以及叙述过程的时间(time of the narration)之间的界限就变得模糊不清。

顾名思义,所谓的叙述行为就是叙述者所做出的行为或讲述行动。因

① Seymour Chatman, *Story and Discourse*: *Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), p. 23.

② Alber et al., “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models,” p. 124.

此,对叙述行为的研究应该以叙述者这个角色为中心。鉴于叙述者的重要地位,德国叙事学家沃尔夫冈·凯泽(Wolfgang Kayser)宣称:“叙述者的死亡,就是小说的死亡。”①经典叙事学仅仅局限于探讨叙述者的常规形态,如第三人称叙述、第一人称单数叙述等,而忽略了叙述者的非常规形态。因此,要从话语层面上研究非自然叙事,叙述行为应该是考察的重点。迄今为止,在西方所有的非自然叙事学家中,理查森对反常的叙述行为的研究最值得称道。在《非自然的声音》一书中,理查森把这些反常的叙述行为称为“极端叙述”(extreme narration),并且集中讨论了“第二人称叙述”、“第一人称复数叙述”、“多重人称叙述”、“极端叙述者”、“不可靠的叙述者”等几种典型样式。② 为了透视反常的叙述行为的形式与特征,以及其对模仿叙述行为的偏离,笔者拟将审视理查森所提到的五种“极端叙述”。

首先是第二人称叙述。理查森认为第二人称叙述主要有三种形式:(1)标准形式。在这种形式中,讲述故事的时态是一般现在时。第二人称“你”是故事中唯一的主人公。“你”既指涉叙述者也指涉“受述者”。在一般情况下,受述者既不同于隐含读者,也有别于真实读者。但是,标准形式的第二人称叙述则颠覆了这一界限,使得“你”既可以指读者也可以指称故事的主人公。(2)虚拟形式。这种形式的第二人称叙述具有如下几个明显的特征:不断地使用祈使语气、经常使用将来时态、模糊叙述者和受述者之间的界限以及使用性别符码等。(3)自我目的形式。这种形式的第二人称叙述通常直接使用称谓“你”来指涉文本的真实读者,而真实读者的故事既可以与小说人物的故事相并置,也可以与小说人物的故事相融合。

其次是第一人称复数叙述。理查森以对现实主义诗学的偏离程度为标准,把第一人称复数叙述划分为四种类型:(1)规约型,即一个单一的叙述者描述他/她自己或其他人所经历的事件。例如,福克纳的短篇小说《夕阳》。从技术层面上来说,它并不是真正的第一人称复数叙述,而是包括其他称谓的第一人称单数叙述。(2)标准型。现实主义作品的叙述者大都具有一定的逼真性,尤其是当叙述者批露了一个特定群体的内心思想和感情。例如,琼·蔡斯(Joan Chase)的作品。(3)非现实主义型。例如,在约瑟夫·康拉德(John Conrad)、里查德·赖特(Richard Wright)等人的作品中,叙述者对现实主义“再现”范式的“明显违反”。(4)反模仿型。例如,娜塔

① 陈良梅:《德语叙事理论中的叙述人》,载《同济大学学报》(社会科学版)2008年第2期,第2页。

② 详见 Brian Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (Columbus: Ohio State University Press, 2006).

丽·萨洛特(Nathalie Sarraute)等人的小说回避现实,叙述者实验性地建构了多重叙述话语。

再次是多重人称叙述。在理查森看来,多重人称叙述具有不确定性,而且往往会产生二元对立的效果,即产生“向心文本”和“离心文本”两种形式。所谓的向心文本一开始就生产出很多声音和立场,最后把这些声音和立场都减少到一个叙述位置;而离心文本则不断地生产出很多不同的、异质的或对立的视角。离心文本产生了更多的叙述可能性,并置了故事讲述的第一人称、第三人称以及其他视角,把额外附加的视角和位置都包括在叙述行为之中,其形式可以表现为多重声音或多重视角。

此外,还有极端叙述者。理查森主要探讨了非自然叙事作品中三种形式的极端叙述者:(1)“问话者”。指的是一种无实体的叙述声音,它提出问题,然后由文本做出回答。问话者是一个不稳定的、多样性的人物,通常在一个功能、地位与另一个功能、地位之间摆动,由此产生了与叙述者和受述者身份都相似的叙述声音,模糊或跨越了他们之间的界限。(2)“解叙述”的叙述者。这种类型的叙述者通常会否定其先前的叙述。例如,“解叙述”类型的叙述者会说:“昨天下雨了。昨天没有下雨。”“解叙述”无论是对再现世界的稳定性,还是对读者处理文本,都带来了极大的挑战。(3)“渗透性叙述者”,即在叙述者意识内部的一个神秘的叙述声音。

最后是不可靠的叙述者。根据叙述者的反模仿性特征,理查森提出了五种类型的不可靠叙述者:(1)“欺骗型叙述者”。这一类型的叙述者的欺骗行为可以具有多种不同的形式,如“非侵犯型”、“荒谬可笑型”等。(2)“矛盾型叙述者”。这是当下叙事学所没有讨论的一个种类。例如,在罗伯-格里耶(Robbe-Grillet)的《嫉妒》、罗伯特·库弗(Robert Coover)的《保姆》、J. M. 库切(J. M. Coetzee)的《在国家的中心》等作品中,都出现了对相同的事件前后矛盾的叙述。(3)“渗透型叙述者”,是指多个叙述者相互融合、混为一体,而中间又没有明显的解释。(4)“不相称的叙述者”,是指叙述者不是多种异质声音的唯一来源。(5)“分离型叙述者”,是指叙述者从一个文本层走向了另一个文本层。例如,在贝克特(Samuel Beckett)《莫洛伊》的第二部分,叙述者莫兰说自己创造了贝克特其他小说中的人物。

一般来说,“叙事话语最明显的、最‘自然’的功能就是作为彻底透明的装载故事的容器,完全消除自己,同故事相处,讲述故事。”①但是在非自然

① Patrick O'Neill, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory* (Toronto: University of Toronto Press, 1994), pp. 3-4.

叙事中，反常的叙述行为并不是为了建构一个以真实世界为模型的故事世界，而是为了彰显话语本身，揭示文学创作的虚构过程。[①] 在话语层面上以叙述者为中心考察反常的叙述行为，理查森的研究可谓切中要害。因为正是这些反常的叙述行为在很大程度上背离了模仿叙事的原则，也使得对故事世界的建构成为不可能。

第四节 "非自然叙事学"的未来：建构路径与研究方向

在《什么是叙事学？问题与解答》(2003)的文集中，安斯加尔·纽宁曾对西方各个派别的叙事学做出了归纳与梳理，并绘制了较为详细的谱系。[②] 但是在这张被广为引用的叙事学谱系中却不见"非自然叙事学"的踪影。同位列这一谱系中的后经典叙事学其他分支如女性主义叙事学、修辞叙事学、认知叙事学等相比，非自然叙事学的出现是相对晚近的事情，目前依然处于初创阶段。

那么该如何建构和发展非自然叙事学呢？在非自然叙事学家们看来，对非自然叙事的研究主要包括两个步骤：首先是描述所投射的故事世界偏离真实世界框架的方式，其次是阐释这些偏离。[③] 尤其是在阐释这些偏离上，阿尔贝做出了积极的努力与大胆的尝试。[④] 就非自然叙事学的未来研究而言，阿尔贝及其同行认为，有三个开放式的问题需要回答：[⑤]

(1)叙事中非自然因素的存在给叙事与小说之间的关系提出了一个重要的问题或一个捉摸不定的问题。虽然大部分非自然叙事都存在于后现代主义先锋实验性质的小说中，但这并不表明非自然叙事的成分仅仅局限于小说的范畴。这就给非自然叙事、甚至是叙事的界定都带来了一定的挑战。例如，叙事的定义是否应该在包含自然叙事与非自然叙事的同时又排除

---

① 在帕特里克·奥尼尔看来，这就是叙事学的"芝诺原则"(Zeno Principle)，即叙事话语潜在地颠覆了它所要重构的故事以及它自己对故事的讲述。详见 O'Neill, *Fictions of Discourse*: *Reading Narrative Theory*, p. 7.

② Nünning, "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term," pp. 249-251.

③ Alber, et al., "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models," p. 116.

④ Alber, "Impossible Storyworlds—and What to Do with Them," pp. 79-96.

⑤ Alber et al., "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models," pp. 129-131.

"非叙事"？非自然叙事与"非叙事"之间有什么区别？

(2)鉴于文学史中的变化规约，审视非自然叙事与时间性之间的关系。非自然叙事以及反常的叙述行为是推动文学史的主要动力。叙述的新方法并不是指用新的方式来讲述同样的故事，而是指扩展可以用来讲述的范畴。随着时间的流逝，新的叙述形式和技巧也会被规约化。但实际上，很多自然叙事也包含一定的非自然性。因此，有必要区别那些被规约化的非自然的场景和事件与那些看起来依然怪异、反常的场景和事件。

(3)在处理非自然叙事的时候，需要考虑到语境、读者、作者和意图的关系。这实际上又涉及了许多其他问题，如不同文化语境、不同历史时期中的非自然叙事是否存有差异？或许，在一个文化中自然的故事讲述有可能在另一个文化中变成非自然的叙述；在一个读者眼里看起来是非自然的叙事在另一个读者眼里则是自然的叙事。作者与读者对叙事的非自然性的理解是否也会存有差异？

实际上，上面的三个问题涵盖了很大的范畴，其中的每个问题都可以引申出一系列值得探讨的其他问题。例如，非自然叙事的进一步界定、反常的叙述行为的历史变迁等。或许，正是在这种意义上，这三个问题被称为是"开放式的问题"。需要注意的是，非自然叙事学是在经典叙事学发展几近半个世纪、在后经典叙事学发展也将近十年之久的今天才开始逐渐勃兴的。因此，在经典叙事学、后经典叙事学二分天下、双峰并峙的格局下，若要建构和发展非自然叙事学，还必须要处理好它与经典叙事学、后经典叙事学其他分支之间的下述四种关系：

第一，非自然叙事学与经典叙事学之间的关系。作为具有诗学性质的理论，经典叙事学在诞生的时候，就树立了一个非常宏伟的目标：发掘所有叙事所共享的统一结构，探求普遍的叙事语法。但是以自然叙事或模仿叙事为主要研究对象的经典叙事学理论模式在分析非自然叙事时，遇到了麻烦，因为非自然叙事抵制叙事化，不具有自然叙事的常规属性与规约。这就要求叙事学家们必须发展新的理论模式，建构一门与非自然叙事的特性相适应的非自然叙事学，以弥补经典叙事学的缺失。但这并不是说对于非自然叙事或非自然叙事学而言，经典叙事学已经过时了。[①] 事实上，在建构非自然叙事学的过程中，经典叙事学依然发挥着重要的作用。经典叙事学创造的很多术语概念，例如叙述者、聚焦、不可靠性等，对于建构非自然叙事学

① 关于经典叙事学的存在价值与意义，申丹教授有过精辟论述，详见申丹：《经典叙事学究竟是否已经过时？》，载《外国文学评论》2003 年第 2 期。

都具有重要的参照价值。

第二,非自然叙事与后现代叙事,以及非自然叙事学与后现代主义叙事理论之间的关系。无论是理查森还是阿尔贝,在研究非自然叙事时,都以讨论后现代主义文本为主。这不免会给人一种错觉,即非自然叙事就是后现代主义叙事,而非自然叙事学就是后现代主义叙事理论。就连非自然叙事学的领军人物理查森也似乎对此认识不足。一方面,理查森积极推动非自然叙事学的建构。例如,他在2008年、2009年、2010年连续三届的国际叙事学年会上都负责组织、主持了“非自然叙事学”专题的分论坛,并参与成立了“非自然叙事学研究小组”。另一方面,理查森又把他最新的一篇关于非自然叙事学的文章取名为“后现代叙事理论”①,即在非自然叙事学与后现代叙事理论之间画上了等号。实际上,后现代叙事只是非自然叙事的一个主要类别,后现代叙事理论也不等同于非自然叙事学。若要使得非自然叙事学获得更好的发展,必须要对非自然叙事和后现代叙事,以及自然叙事学与后现代叙事理论做出更为明晰的区分。

第三,非自然叙事学与跨媒介叙事学之间的关系。至于叙事学研究的未来发展,费伦说:“叙事理论家需要考察不同语境中的叙事(法律、商业、政治、医学等)和不同媒介中的叙事(电影、电视、绘图小说、拼贴画等)是否与文学叙事有所不同,以及这些不同点和相似点对于研究文学叙事的叙事理论有何意义。”②毋庸置疑,费伦所提到的叙事理论家当然包括非自然叙事的研究者。也即是说,非自然叙事学家同样需要关注和考察除文学叙事之外的其他媒介的叙事。遗憾的是,几乎所有的非自然叙事学家都将研究的焦点放在文学领域中的非自然叙事,而忽视了文学之外的非自然叙事。作为一种普适性的批评理论,非自然叙事学的研究对象理应包括其他媒介的非自然叙事。在这方面,已经发展较为成型的跨媒介叙事学或许可以为其提供一定程度的参照。

第四,非自然叙事学与后经典叙事学其他分支之间的关系。就学科属性而言,非自然叙事学应该属于后经典叙事学的范畴。非自然叙事学的出现,无疑拓展了后经典叙事学的研究领域。但是与后经典叙事学的其他分支,如修辞叙事学、女性主义叙事学、认知叙事学等有所不同,非自然叙事学不是采用“自上而下”的模式(即以某种方法为主导),而是采用“自下而

---

① Richardson, “Postmodern Narrative Theory”, pp. 24-31.

② 尚必武:《修辞诗学及当代叙事理论》,载《当代外国文学》2010年第2期,第159页。

上”的模式(即以分析文本特征为基础)。[①] 换言之,其他的后经典叙事学基本上都是引入了叙事分析的某种新方法,即以方法为驱动,而非自然叙事学则以文本特征为基础,并试图为这些文本特征寻求解释,是属于“把叙事实践作为理论来源的研究”[②]。虽然在研究立场或研究的出发点上存有差异[③],但是非自然叙事学与后经典叙事学其他分支之间是可以相互补充的。例如,在理论阐释力上,非自然叙事学给后经典叙事学其他分支提出了挑战;在文本解读上,后经典叙事学的其他分支可以给非自然叙事的“非自然性”提供分析视角。

在谈到叙事学的未来发展时,费伦表示:“我充分期待认知叙事学、女性主义叙事学、**‘非自然叙事学’**,以及其他语境主义叙事学可以继续成为重要的方法。”[④](黑体字为笔者所加)可见,费伦已经把非自然叙事学和认知叙事学、女性主义叙事学等其他语境主义叙事学放在同等重要的地位。不仅费伦如此,当下整个西方叙事学界都对非自然叙事学十分关注。2008年,理查森研究非自然叙事的代表性论著《非自然的声音》获得了“国际叙事学研究协会”年度著作的最高奖项“伯基斯奖”,这是学界对于这个研究领域表示认可的一种象征。

理查森指出:“叙事虚构作品是一个动态的、易变的、颠覆性的,更重要的是它也在辩证式地不断重塑邻近的文类和已经建构起来的实践。在它更具有革新精神的形式中,它的规约在于改变规约,它的精华在于逃避固有的精华,它的自然在于寻求非自然。”[⑤]对于叙事学这门学科而言,叙事的动态性、易变性、颠覆性、非自然性等特征既是挑战,也是进一步发展的机遇。只要非自然叙事学沿着上述发展路径,妥善地处理好其与经典叙事学、后经典叙事学其他分支之间的关系,并从中汲取有益养分为其所用,定将前景无限。

---

① 在对女性主义叙事学、认知叙事学、非自然叙事学做出回应和评价时,费伦和彼得·拉宾诺维茨认为,女性主义叙事学、认知叙事学和修辞叙事学采用的是“叙事作为X”(Narrative as X)的方法,如女性主义叙事学把叙事作为女性主义政治的场所、认知叙事学把叙事作为一种世界建构、修辞叙事学把叙事作为修辞。与上述三种后经典叙事学不同的是,非自然叙事学则是一种“关于X的理论”(Theory of X),这里的“X”指的是“反模仿叙事”,非自然叙事学聚焦于叙事的某一类型或某一方面。详见 James Phelan and Peter J. Rabinowitz, “Response,” *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, David Herman et al. (Columbus: Ohio State University Press, 2012), p. 186.

② 尚必武:《修辞诗学及当代叙事理论》,第158页。

③④ 同上,第159页。

⑤ Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, p. 140.

第三章　叙事学与语料库语言学的新接面:语料库叙事学论略

作为国内关于语料库叙事学的首次介绍,本章主要做了如下几个方面的工作:第一,简要介绍语料库叙事学的诞生背景和前提条件;第二,评述了国外两种具有开创性的语料库叙事学研究——戴维·赫尔曼基于语料库的关于动作事件的研究和迈克尔·图伦(Michael Toolan)从语料库文体学出发对短篇小说叙事进程的研究;第三,展望语料库叙事学的研究前景,并对其未来研究任务和方向提出了建议。

第一节　语料库叙事学的诞生背景与前提条件

语料库叙事学作为一门新兴的后经典叙事学,有其产生的特定背景和研究前提。这些背景和前提大致可以归结为如下四个方面:

第一,文学研究的实证主义思想。长期以来,文学研究主要以批评家的个人直觉感受为基础,进而对作品的面貌和内涵做出批评。无论是"内部批评"还是"外部批评",都是批评家个人对作品的主观判断,但这并不排除批评家们对文学研究实证主义方法的期待以及为此所付出的努力。例如,早在1845年,克拉克夫人(Mary Cowden Clarke)开始对莎士比亚的五部戏剧作品进行了手工索引。由于工程浩大,克拉克夫人为此花费了将近十六年的时间。

进入20世纪80年代之后,人们对于文学研究实证主义方法的热度有增无减。按照维利·范·佩尔(Willie van Peer)等人的话来说,所谓的实证主义,指的是"基于真实证据的某种推理或某种研究,这种证据来源于真实世界,可以通过任何人的检验……实证研究架起了沟通人文科学和自然科

学之间沟壑的桥梁,实现了两个学科都离不开对方以便更好地理解世界的需求"①。1987年,"文学实证研究国际协会"(International Society for the Empirical Study of Literature)在德国宣告成立。此后,各种以实证主义方法为视角的文学研究论著也在西方学界大量涌现,近期取得的比较重要的成果有范·佩尔等人的《缪斯与测量:人文科学的实证研究方法》(*Muses and Measures: Empirical Research Methods for the Humanities*, 2007)、《文学的质量:文学文本评价的语言学研究》(*The Quality of Literature: Linguistic Studies in the Evaluation of Literary Texts*, 2008)以及由索尼娅·齐尼尔(Sonia Zyngier)等人主编的《实证文学研究的方向》(*Directions for the Empirical Studies of Literature*, 2009)等。

第二,计算机革命以及语料库语言学的兴起。众所周知,俄国形式主义者普洛普的《民间故事形态学》对叙事学研究(尤其是在人物和情节等论题上)做出了开创性的贡献。但是普洛普的研究却遭到了以色列叙事学家里蒙-凯南的诟病,②其主要原因就在于普洛普所分析的语料非常有限,仅仅是一百多个俄罗斯民间童话故事,因此带有很强的"决定主义"(determinism)色彩。虽然里蒙-凯南的责难不无道理,但是在当时的条件下,普洛普若单靠人工进行大量的叙事语料分析,几乎是不可能做到的事情。随着计算机科学的不断进步与发展,这一梦想也逐渐变成了现实。图伦说:"如果去除我们赋予计算机的标准化(normalizations)和人格化(anthropomorphism)特征,计算机硬件和软件是非常有用的手段,凭借这些手段,人类分析者可以对某种特定的材料做某种计算、比较和展示。"③

自1961年,纳尔逊(W. Nelson Francis)和库切拉(Henry Kucera)两人在布朗大学建立世界上首个百万词库的语料库以来,语料库语言学得到了蓬勃的发展,出现或建构了多种类型的语料库,如学习者语料库、平行语料库、口语语料库、监控语料库、通用语料库、专门语料库等。语料库语言学的研究成果更是被广泛应用于各个研究领域,如语言教学、词典编纂、机器翻译等。语料库翻译学、语料库文体学等相邻学科也由此应运而生。论及语料库视野下的文学研究,李晋、郎建国指出:"将语料库语言学的方法用于文学研究有较强的可行性。无论是用于发现文学文本的语言特征、验证理

---

① Willie van Peer, Jèmeljan Hakemulder, and Sonia Zyngier, *Muses and Measures: Empirical Research Methods for the Humanities* (New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2007), p. 7.

② Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, pp. 21-22.

③ Michael Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach* (Amsterdam: John Bejamins Publishing Company, 2009), p. 22.

论模式、支撑以往的文学评论，还是挖掘文本的隐含意义，语料库工具都为研究者提供了更便捷的服务。"①在这样的背景下，语料库叙事学的出现，自在情理之中。

第三，文学研究的"语言学转向"。继认识论转向之后，20世纪人文科学受到最重要的影响莫过于"语言学转向"。毫不夸张地说，索绪尔的结构主义语言学影响了20世纪西方几乎所有的文学批评派别，成为文学研究的重要范式。数十年来，从语言学视角研究文学也成为文学批评界经久不衰的"风尚"。2002年，约翰·本雅明出版公司（John Benjamins）还推出了"文学研究的语言学方法"（Linguistic Approaches to Literature）系列丛书。迄今为止，该丛书出版了包括《认知文体学：文本分析中的语言和认知》（*Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, 2002）、《心理和文学缪斯：文学内容对科学心理学的贡献》（*Psyche and the Literary Muses: The Contribution of Literary Content to Scientific Psychology*, 2009）等15部重要论著。

作为当下文学研究的一门显学，叙事学的诞生和发展也与语言学研究有着密切的关系。经典叙事学视索绪尔的结构主义语言学理论为"领先科学"（pilot science）。在某种意义上，索氏关于"语言"和"言语"的区分成为经典叙事学研究的基础。必须承认，语言学研究的持续发展给叙事学研究不断带来新的契机，如"转换生成语法"中关于"表层结构"和"深层结构"的理念，部分地启发了结构主义叙事学家探寻"普遍叙事语法"的梦想。认知语言学的发展，使得认知叙事学迅速崛起，成为后经典叙事学发展势头非常强劲的一个分支。受到语料库语言学的启发和推动，语料库叙事学的诞生与发展自然也是顺理成章的事情。

第四，后经典语境下叙事学研究的"跨"指向。在后经典语境下，叙事学研究越发表现出"跨媒介"、"跨学科"、"跨地域"等特征。一方面，叙事概念和叙事范畴不断地被扩大，"叙事无处不在"的论调已经不足为奇；另一方面，叙事研究的方法被不断地刷新和引入，例如叙事研究的修辞方法、女性主义方法、后殖民主义方法、认知方法等。在此背景下，语料库语言学和叙事学强强联手，使得语料库叙事学这一新的研究领域应运而生。

总之，文学研究的实证主义思想、文学研究的"语言学转向"、后经典语境下叙事学研究的"跨"指向以及计算机革命与语料库语言学的兴起等，为语料库叙事学的诞生做了重要的理论铺垫和技术上的准备。正是在此背景下，美国叙事学家戴维·赫尔曼和英国叙事学家迈克尔·图伦率先开展了

---

① 李晋、郎建国：《语料库语言学视野中的外国文学研究》，载《外国语》2010年第3期，第86页。

语料库叙事学的研究。

第二节　戴维·赫尔曼:基于语料库的行动事件研究

众所周知,赫尔曼是“后经典叙事学”的首倡者与领军人物,在当今叙事学界拥有崇高的学术声誉和重要影响。作为美国“俄亥俄叙事学派”[①]的中坚分子,赫尔曼近年来一直主倡叙事学研究的跨学科方法,在认知叙事学、社会叙事学、绘图叙事学以及语料库叙事学等领域皆取得了杰出的成就。就语料库叙事学研究而言,赫尔曼主要做了三方面工作:第一,阐释语料库叙事学的方法论基础;第二,实际应用演示语料库叙事学;第三,对语料库叙事学研究方法的归结和展望。

在赫尔曼看来,叙事分析主要存有两种方法。[②] 第一种方法是“现象阅读学”(phenomenology of reading),即批评家运用自己的直觉,提出关于文本线索如何激发阐释者对故事世界的本质、存在物、时空维度的推断。在这一方法中,假设和数据之间的适合度依赖于假设的生态总体效度,即这些假设与读者在介入阐释真实世界叙事过程中的推断活动之间的重叠程度。但是,在“生态效度”(ecological validity)和研究假设的“普适性”(generalizability)之间存在一定的张力,即具有生态效度的阅读理论的逻辑起点是抓住或模仿阅读一个具体文本的经历,具有个体文本的丰富性和复杂性。与此相反,第二种方法是牺牲生态效度来增加普适性,其逻辑起点是构成所有叙事处理过程一些核心的线索与推断的对应关系。这种方法涉及对实证数据的采集、归类、分析。事实上,就人文科学研究而言,这两种方法通常被界定为“定性方法”和“定量方法”。定性方法研究的是数据为什么和怎样具有哪种特征,而定量方法研究的是数据在何种程度、何种频率上展现出一系列属性。

---

① 如果说美国是全球叙事学研究的中心,那么俄亥俄州立大学无疑就是叙事学研究中心的中心。该校以“叙事研究所”(Project Narrative)为中心,以两大重要刊物(《叙事》,该杂志是“国际叙事学研究协会”会刊,由詹姆斯·费伦担任主编,和《故事世界:叙事研究学刊》,由赫尔曼担任主编)和两大丛书(“叙事理论与阐释”、“叙事前沿”)为依托,聚集了女性主义叙事学罗宾·沃霍尔(Robyn Warhol)、修辞叙事学家费伦,后现代主义理论家布莱恩·麦克黑尔、认知叙事学家赫尔曼、弗雷德里克·奥尔德玛(Frederick Luis Aldama)等人,在西方叙事学界有着广泛的影响。

② David Herman, “Quantitative Methods in Narratology: A Corpus-Based Study of Motion Events in Stories”, *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed. Jan Christoph Meister (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2005), pp. 125-126.

在米克·肖特(Mick Short)看来,对于数据的获取大致有两条路径:(1)涉及问卷调查或测算读者反应;(2)对于可辨别的文本结构的编码和分析。① 赫尔曼对数据的采集主要依赖于第二个路径。早在世纪之初,赫尔曼就利用整合性的方法,同"伯顿·布拉兹托克研究实验室"(Burton Bradstock Research Laboratories)的安德鲁·萨尔瓦(Andrew Salway)博士合作从事"语料库叙事学"这一课题的研究。在其个人网站上,赫尔曼提出了语料库叙事学研究的两个重要方法:"由上而下"的方法和"由下而上"的方法。② 用专业术语而言,就是"基于语料库"(corpus-based)的方法和"语料库驱动"(corpus-driven)的方法。所谓"基于语料库"的方法,指的是先确定理论假设,然后再用语料库的数据来验证这种假设;所谓"语料库驱动"的方法,指的是在采集大量数据的基础上,通过分析数据现象,得出结论或总结出某种规律。

在《叙事学的定量方法:基于语料库的对故事中动作事件的研究》一文中,如其题名所示,赫尔曼所主要采用的是"基于语料库"的叙事学分析方法。赫尔曼的研究重点是"动作词汇"(motion verbs),其研究假设是:(1)故事逻辑功能的变化是否会在不同的叙事文类中映射出不同的变化?(2)如果可以获得这种验证假设,那么如何通过分析多重叙事文类的语料来检验或更为精确地刻画这种假设?③ 赫尔曼试图通过"基于语料库"的方法来研究叙事文本类型和动作动词之间的连接关系。为达到这个总体目标,赫尔曼提出了一系列研究问题。例如,在所有的叙事文类中,哪些动作词汇是最常用的?哪些文类具有最集中的动作词汇?哪些文本类型包含种类最多的动作词汇?等等。

在实际操作上,赫尔曼自建了包含八种叙事文本类型的212.000词的语料,这八个文本类型分别是:北卡罗莱纳的鬼故事、大屠杀的口头证词、19世纪现实主义小说、19世纪心理小说、20世纪现实主义小说、20世纪心理小说、19世纪非虚构小说、20世纪非虚构小说等。所有的语料都被转换成"文本章件",然后通过CONC 1.76程序进行检索。通过检索,赫尔曼得出了如下三个表格:

---

① Mick Short, "Epilogue: Research Questions, Research Paradigms, and Research Methodologies in the Study of Narrative," *New Perspectives on Narrative Perspective*, eds. Willie van Peer and Seymour Chatman (Albany: State University of New York Press, 2001), pp. 339-355.

② 参见赫尔曼个人主页:http://people.cohums.ohio-state.edu/herman145/CNI.html.

③ Herman, "Quantitative Methods in Narratology: A Corpus-Based Study of Motion Events in Stories," p. 131.

Base Form	Ghost stories	Oral Holocaust testimony	Realistic 19	Psychol. 19	Realistic. 20	Psychol. 20	Nonfiction 19	Nonfiction 20
go	81	93	78	1	63	17	163	196
come	50	96	68	8	53	6	111	53
take	0	55	22	2	7	3	77	52
get	24	67	17	0	4	3	77	31
leave	1	39	5	0	3	10	54	31
walk	16	34	15	0	15	5	21	37
bring	1	25	32	2	3	9	28	5
run	2	7	5	1	12	1	63	9
turn	6	7	18	2	22	7	10	7
fall	3	7	10	7	14	4	10	5
travel*	0	2	5	0	0	1	40*	5
cntcr	0	1	7	4	1	2	3	5
move	1	4	4	3	2	6	5	25
arrive	0	10	3	2	0	4	0	27
escape	0	4	1	1	5	0	19	5
return	0	5	7	0	0	0	15	6
cross	0	5	0	1	3	2	12	2
approach	0	4	4	2	1	0	11	0
reach	1	2	4	3	3	3	6	2
slip	0	4	1	0	0	2	15	0

表 1:二十个频率最高的动作词汇的原总量①

Base Form	Ghost stories	Oral Holocaust testimony	Realistic 19	Psychol. 19	Realistic. 20	Psychol. 20	Nonfiction 19	Nonfiction 20	Totals
go	701.9	331.1	176.2	13.6	402.7	118.1	309.4	520.2	2573.2
come	433.3	341.9	153.6	108.6	338.7	305.7	210.7	140.7	1769.2
take	0	195.8	49.7	27.2	44.7	20.8	146.2	138	622.4
get	24	238.6	38.4	0	25.6	20.8	146.2	82.3	575.9
walk	138.6	121.1	33.9	0	95.9	34.7	39.9	98.2	562.3
leave	208	138.9	11.3	0	19.2	10	102.5	8.3	498.2
turn	52	24.9	40.7	27.2	140.6	48.6	19	18.6	371.6
bring	8.7	89	72.3	27.2	19.2	62.5	53.1	13.3	345.3
fall	26	24.9	22.6	95	89.5	27.8	19	13.3	318.1
run	17.3	24.9	11.3	13.6	76.7	6.9	119.6	23.9	294.2
move	8.7	14.2	9	40.7	12.8	41.7	9.5	66.4	203
arrive	0	35.6	6.8	27.2	0	27.8	0	71.7	169.1
reach	8.7	7.1	9	40.7	19.5	20.8	6	5.3	116.8
enter	0	3.6	15.8	54.3	6.4	13.9	5.7	13.3	113
escape	0	14.2	2.3	13.6	32	0	36.1	13.3	111.5
cross	0	17.8	0	13.6	19.2	13.9	22.8	5.3	92.6
approach	0	14.2	9	27.2	6.4	0	20.9	0	77.7
return	0	17.8	15.8	0	0	0	28.5	15.9	75
slip	0	14.2	2.3	0	0	13.9	28.5	0	58.9
step	0	0	0	0	0	13.9	11.4	26.5	51.8
travel*	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	

表 2:二十个频率最高的动作词汇的正态化总量②

①② Herman, "Quantitative Methods in Narratology: A Corpus-Based Study of Motion Events in Stories," p. 136.

Base Form	Frequency Ranking in Brown Corpus	Frequency Ranking in Present Corpus
go	52nd	1st
take	58th	3rd
come	60th	2nd
get	70th	4th
leavc	130th	6th
turn	159th	7th
bring	172nd	8th
move	196th	11th
run	204th	10th
reach	278th	13th
fall	395th	9th
step	412th	20th
return	413th	18th
walk	435th	5th
enter	437th	14th
arrive	858th	12th
approach	996th	17th
cross	1189th	16th
escape	1396th	15th
slip	2169th	19th
	(out of 5996 lemmas)	(out of 20 lemmas)

表 3:调整后的二十个动作词汇词根的分布水平①

如上面的三个表格所示,在所有的文本类型中,come 和 go 是出现频率最高的动作词汇,而 slip 则是出现频率最低的动作词汇,无论这些文本是属于叙事类型的还是属于非叙事类型的。尽管在表 3 中,两个语料库所显示的频率次序稍微存在一定的差异,但是这两个语料库中的显示结果基本相同。那么在这八个不同的文本类型中,哪一个文本类型包含最多的动作词汇呢?又有哪些文本类型使用种类最多的动作词汇呢? 对此,赫尔曼再次使用了"语料库驱动"的方法。通过检索分析,他得出下面一对表格:

	Ghost stories	Oral Holocaust testimony	Realistic 19	Psychol. 19	Realistic. 20	Psychol. 20	Nonfiction 19	Nonfiction 20
Raw Count	196	496	353	83	256	181	902	685
Normed Totals	1698.4	1766.1	797.6	1127	1636.2	1257.4	1712	1818

表 4:八个文本类型中的动作词汇频率分布②

① Herman, "Quantitative Methods in Narratology: A Corpus-Based Study of Motion Events in Stories," p. 137.

② Ibid., p. 138.

	Ghost stories	Oral Holocaust testimony	Realistic 19	Psychol. 19	Realistic. 20	Psychol. 20	Nonfiction 19	Nonfiction 20
Raw Count	196	496	353	83	256	181	902	685
Normed Totals	1698.4	1766.1	797.6	1127	1636.2	1257.4	1712	1818

表 5:八个文本类型中使用不同种类的动作词汇的数量[①]

如上面的两个表格所显示的那样,使用动作词汇频率较高的文本类型为 19 世纪非虚构小说,而使用动作词汇频率较低的文本类型为 19 世纪心理小说;使用动作词汇种类最多的文本类型为 19 世纪心理小说,而使用动作词汇种类最少的则是北卡罗莱纳的鬼故事。

作为世界上首篇关于语料库叙事学研究的文章,该文对于动作事件或关于动作词汇的语料库叙事学分析,无疑具有一定的开创性质。但是赫尔曼的研究似乎还存有一定的发展空间:第一,语料词库有待进一步扩容。赫尔曼所建构的还是属于小型语料库,只有 212.000 词的库量,那么在百万词库或千万词库的大型语料中的情况呢? 第二,文本类型有待扩展。赫尔曼大致考察了八个文本类型,这很显然也是有待进一步增加的,如 20 世纪的现代主义小说、后现代主义小说、书信体小说等。

不过,赫尔曼对语料库叙事学研究方法所持有的立场,是令人赞赏的。在文章的结尾处,赫尔曼写道:

> 倘若缺少实证、缺少以数据为基础的检验,叙事学术语的构成和提炼有可能是空洞的。但是如果没有定性分析为出发点,没有以现象学为基础的研究假设,对故事的实证研究是盲目的。因此,就叙事分析的空间处理分析而言,整合定量方法和定性方法构成最有前景的研究策略,也是最有希望揭示出文学的时空档案——故事世界的时间地理。[②]

笔者对此完全赞同。我们必须理性地看待定性方法和定量方法,结合它们的长处为叙事分析服务,而不是把它们截然对立起来,否则其结果只能导致我们研究的片面性。

① Herman, "Quantitative Methods in Narratology: A Corpus-Based Study of Motion Events in Stories," p. 140.

② Ibid., p. 146.

第三节　迈克尔·图伦:以语料库文体学为视角的叙事进程研究

《国际语料库语言学杂志》主编米夏埃拉·马尔贝格博士(Michaela Mahlberg)认为,语料库文体学搭建了语言学和文学研究之间的桥梁,①而似乎对于迈克尔·图伦而言,语料库文体学则搭建了语言学和叙事学之间的桥梁。图伦同时拥有应用语言学、文体学和叙事学三门学科的研究背景,曾经出版《叙事:批判语言学导论》(*Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, 1988)、《文学中的语言:文体学导论》(*Language in Literature: An Introduction to Stylistics*, 1998),兼任欧洲著名期刊《文学语义学学刊》主编,在欧洲语言学界、文体学界和叙事学界都有着重要的影响。必须注意的是,图伦的执教单位是全球语料库语言学研究的重要机构伯明翰大学。有鉴于此,则不难理解图伦试图整合应用语言学(语料库语言学)、文体学和叙事学三门学科,为实现多种学科的跨越而付出的努力。

不过,与赫尔曼的"通用语料库"(包含多种叙事文类)研究有所不同,图伦的研究则主要依赖于"专门语料库"(20世纪短篇小说)。图伦继2008年在《叙事》杂志发表《短篇小说的叙事进程:语料库文体学的初始步骤》("Narrative Progression in the Short Story: First Steps in a Corpus Stylistic Approach")一文,大致介绍语料库叙事学的构想之后,又于2009年力推世界上语料库叙事学的首部专著《短篇小说的叙事进程:语料库文体学方法》(*Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*)。本小节主要以该书为底本,对图伦的语料库叙事学加以评析。

"文本如何引导读者?"这是图伦在书中所关心的主要问题。他试图通过寻找文本线索来对这个问题做出回答。通过借用语料库分析方法和文学语言学方法,图伦希望该研究可以帮助全面理解书面叙事的材料如何可以引发读者做出"悬念"、"惊讶"、"空白"、"神秘"、"张力"、"模糊性"甚或"不连贯性"等印象式的判断。图伦的研究假设是,"读者关于叙事进程的体验和期待受到文本词汇的精确编排的引导。"②但是文本的词汇编排究竟

---

① Michaela Mahlberg, "A Corpus Stylistic Perspective on Dickens' *Great Expectations*," *Contemporary Stylistics* eds. Marina Lambrou and Peter Stockwell (London: Continuum, 2007), pp. 19-31.

② Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, p. 1.

如何引导读者的期待和反应,学界对此研究不多,图伦期望从语料库分析和文学语言学的方法出发,对这一问题做出回答。具体而言,图伦试图致力于理解书面叙事中的明显或潜在的材料如何引发区别性的印象式读者判断,如悬念、惊讶、秘密或空白、神秘、紧张、模糊,甚至是不连贯等。①

《短篇小说的叙事进程》一书的主体部分主要采用提取和考察"主要关键词"(top keywords)的方法,尤其聚焦于小说开端中的句法模型。例如,在考察乔伊斯的短篇小说《两位勇士》("Two Gallants")时,提取了主要人物的名字 Corley 和 Lenehan,读者期待这两个关键词应该会有很高的使用频率;在分析厄普代克(John Updike)的短篇小说《A&P》时,提取了 Lengel;在卡弗(Raymond Carver)的《盒子》("Boxes")中,提取了 Jill;在短篇小说《大教堂》("Cathedral"),提取了"blind"(用来指代 the blind man)。为什么"主要关键词"非常重要呢? 图伦认为,"主要关键词"通常是文本中最突出、最重要的词汇,它投射出了"原故事的影子"(shadows of the original stories) 。②

图伦还认为,作为一种重要的结构形式和引导读者的方式,一个故事的"主要关键词"及其直接所处的句子环境在阅读过程中受到越来越多的关注。这些"主要关键词"的重复出现,确定和强化了这些句子同发展的行动和主题之间的关联。"主要关键词"及其所处的句子比其他文本有着更大的相关性或居于更为中心的地位,但是它们有可能不是最相关的物质材料,也可能不是故事最有表达性或特征性的主题或情节。虽然"主要关键词节略"(top keywords abridgments)具有处于"文本性"和"叙事前瞻"(narrative prospection)的质量,但它也只是象征进程因子中的一个因子而已。③

图伦不仅在词汇层面上讨论读者的期待或文本对于读者的引导,而且还在句子层面上讨论读者的期待或文本对于读者的引导。其中,特别引人注意的是图伦对于句子层面上的"叙事参数"(narrative parameter)的讨论或对读者之于叙事进程感觉的讨论。这实际上分为两个类型:"叙事期待"(narrative expectation)和"叙事前瞻"。前者涉及"核心信号标记"(core signaling),主要有四个标志"叙事参数":包含主要人物名字高频率的关键词的句子(sentences containing high frequency keyword character names),带有包含描绘人物行动从句的叙事时态有限动词(sentences with narrative-tense finite verbs in character-depicting action clauses),叙事段落的开头句子(opening sentences of narrative paragraphs),带有词汇关键词和"词丛"(word

---

① Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, p. 1.

② Ibid., p.71.

③ Ibid., pp. 75-76.

cluster)的句子(sentences carrying lexical keywords and clusters)。后者涉及“嵌入信号标记”,也含有四个“叙事参数”:含有人物再现思维的句子(sentences carrying characters' represented thought),前瞻性的直接话语(prospective directive speech),否定性的命题(negated propositions),映射的模态或心理过程动词(projecting modal or mental process verbs)。这四个“叙事参数”之所以被称为“嵌入信号标记”,是因为它们涉及细微的文本区别。这八个“叙事参数”可以由如下表格表示:

1. 含有主要人物名字的主要关键词的句子。
2. 含有叙事时态有限动作的/动态的词汇,在这个句子中主要任务是以主题或及物参与者(例如,主体或对象;行动者或目标)。
3. 每个叙事段落或小节开始的几个句子。
4. 含有“全部词汇”常用关键词和词丛的句子(在这些句子中,“常用”关键词被界定为至少在文本中占有0.10%的比例或至少出现五次。
5. 含有人物再现思想的句子(尤其是自由间接思想和直接思想)。自动辨别自由间接思想可以有以下三种流程方式:
   i 选择所有非间接引语的句子,在这些句子中情态动词(would, could, should, might等)直接与人称主语代词毗邻发生,除了两种例外情况,即代词先于情态词汇,接着出现not/n't;以及代词和情态动词出现在as if, whether, because, although等从属词汇之后。

   ii 包括叙事中所有的问句和感叹句。叙事中所有包括叙事时态的动词和以问号结尾的动词都可以被辨别为疑问句。对于感叹句而言,寻找过程应该包括两个模式:以感叹号结尾的所有叙事语句;那些包含wh-和叙事时态动词的句子——通常是BE,且一般不会立即同a, the, some等一起出现。

   iii 包括那些所有包含主体情态词汇的句子,如could, would, should, must, might, surely, certainly, probably, possibly, may等。
6. 直接引语中的问句、要求/指示,行动和以未来为中心的告知等。
7. 含有否定意义的句子:not, n't, never, no, nothing, nowhere, fail (to), -less, without, dis-, un-, im-, in-, etc.
8. 那些包含叙事情态和心理过程的动词,尤其是在此后面有叙事介词加以补充的词汇。这些重要的动词包括know, think, seem, appear, feel, suspect, expect, want, need, see, look, wonder, believe, 以及realize。

表6:叙事前瞻的八个建议性参数 [①]

① Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, p. 164.

在图伦看来,上述八个参数在原则上处于任何一种书面叙事中的读者期待或叙事进程的中心,从只有一页篇幅的民间故事到维多利亚时期的小说等。其理论假设是,读者会从已经叙述的具体部分的引导中形成“接下来的叙述将会发生什么”的期待。无论是每个叙事段落的前几个句子、经常提到人物名字的句子、人物实施行动的句子、包含人物直接报道出来的提议句子、包含人物对未来期待的句子或包含人物间接思想被揭示出来的句子,还是那些使用高频率的关键词或显示出否定或映射心理或模态动词的句子都特别具有揭示意义。因此,这八个参数或线索“对于叙事进程尤其重要。”①图伦进一步考证这八个叙事参数可否产生“悬念”和“惊讶”,并以《两个勇士》为例,追踪它们在该文本中的印迹。

纵观图伦从语料库文体学视角对短篇小说叙事进程的研究,我们需要注意如下三点:第一,图伦似乎过于拘泥于文体学分析,过多地涉及作品的遣词造句,而对作品的整体叙事结构没有予以充分的考虑。例如,在研究短篇小说时,图伦关注的情态动词对于读者期待的影响,很显然这是关于文体选择或风格的问题,而不涉及叙事结构的问题。究其原因,估计与图伦的文体学研究背景或研究倾向不无关系。事实上,用文体学覆盖叙事学或“收编”叙事学似乎是英国叙事学和文体学研究人员的通病。②

第二,在叙事进程这一论题上,图伦关注的是文本线索之于读者期待或读者反应的影响。从表面上看,这似乎与詹姆斯·费伦叙事进程观中的“读者动力”(readerly dynamics)有一定的相通之处。其实不然,费伦的叙事进程理论包括两个部分:“文本动力”(textual dynamics)和“读者动力”,所谓的“文本动力”指的是人物与人物或人物与其所处环境之间的“不稳定性”(即冲突性关系);而“读者动力”则是指读者与叙述者或读者与隐含作者之间的“张力”(即,他们在伦理、价值、信息知识上的不对等或冲突)。图伦主要从词汇层面追踪读者的“期待”。为什么“期待”对于考察叙事进程非常重要?图伦认为,“期待”直接反映了读者介入文学的情感和认知体验。因此,在研究中,他主要考察了创造期待的文本手段,其前提假设是这些期待直接引发了对自信的反映,然后是惊讶和悬念,接着是悬念和焦虑的释放,最后是结局。图伦自己也承认,他的研究同费伦的以伦理为中心的修

① Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, p. 162.

② 申丹教授在《叙事、文体与潜文本——重读英美短篇小说》一书的“绪论”部分和第一章中,对叙事学与文体学之间的互补关系,以及英国叙事学家(文体学家)用文体学“收编”叙事学的做法有过较为详细的论述。参见申丹:《叙事、文体与潜文本—重读英美短篇小说》,北京:北京大学出版社,2009年,第1-34页。

辞叙事学是不同的。以语料库文体学的方法给叙事的伦理维度提供证据是未来研究的一大挑战。①

第三,不论是赫尔曼还是图伦,在从事语料库叙事学研究的时候,都主要依赖于“基于语料库”的方法,即自己先拟定假设,然后再从语料库中寻找验证假设是否成立的证据。相对而言,“以语料库为驱动”的研究方法则明显不足。但无论怎样,图伦试图整合语料库语言学、文体学、叙事学,由此开创语料库叙事学的努力无疑是值得赞赏的。

第四节　语料库叙事学的未来研究方向和前景

在叙事学诞生之初,其创立者们的梦想就是寻找所有叙事类型所共享的叙事结构。从今天的视角看来,他们的目标之所以没有实现,除了他们割裂社会历史语境,完全依赖于结构主义语言学的方法之外,还在于他们所研究语料或叙事范畴过于狭小这个局限。例如,普洛普仅仅研究了一百多个俄罗斯民间童话故事;热奈特只是集中探讨了普鲁斯特(Marcel Proust)的《追忆似水年华》这一部作品。笔者以为,语料库叙事学的最大优势在于能把叙事分析从对具体文学叙事的阐释实践中分离出来,使得同时考察数量庞大的叙事文本成为可能。既然语料库叙事学是语料库语言学和叙事学“强强联手”的结果,那么我们不妨从语料库语言学、叙事学的两重层面来展望语料库叙事学的前景,进而规划其未来研究的方向和任务。

第一,打破语料库语言学与叙事学之间的学科界限,促进两者研究界面的整合,实现叙事学方法与语料库语言学方法之间的互补。李晋、郎建国通过研究发现,“语料库语言学视野中的文学研究趋向于注重发现文学文本的意义。”②有鉴于此,叙事学家可以充分利用语料库工具发掘叙事文本的意义,为叙事学研究开辟新的视角与领域。为了做到这一点,叙事学家不仅需要语料库软件的基本操作技巧,而且还需要在分析语料的基础上,注重叙事分析,做到用数据说话,而不是一味地堆砌数据,平衡配置定量分析方法和定性分析方法。

第二,建构各种不同类型的叙事语料库,进而为语料库叙事学的研究提供支撑,是当下迫在眉睫的任务。目前,语料库叙事学仅仅处于萌芽阶段,

---

① Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, p. 193.

② 李晋、郎建国:《语料库语言学视野中的外国文学研究》,第 88 页。

除了赫尔曼和图伦所自建的叙事语料库之外，当今世界还没有建构起以叙事学研究为目的的语料库。我们不仅需要建立“通用语料库”（包含各种叙事类型的语料库，如赫尔曼所自建的包含八种叙事类型的语料库）、“专门语料库”（如口头故事的语料库、叙事虚构作品的语料库、非虚构叙事的语料库等），而且还需要建构“平行语料库”（如中英叙事虚构作品语料库、英法 20 世纪小说的语料库等）。不过这些叙事语料库的建构需要众多感兴趣的学者的共同努力，以及建库资源的共享。

第三，语料库叙事学还存在许多有意义的研究论题亟待开展。赫尔曼和图伦的研究才刚刚打开语料库叙事学研究的开端，他们的研究仅仅涉及动作事件和叙事进程这两个论题。那么如何利用语料库语言学这个新的工具来研究人物刻画、人物的意识再现、叙事视角、事件性、叙事性、叙事时间、叙事空间、叙述声音等？这些都是富有意义的论题，随着语料库叙事学的深入发展，也一定可以得出别有新意的研究结果。

语料库叙事学既开拓了叙事研究的新领域，也为叙事研究提供了一种崭新的思路与方法。这是经典叙事学家在创立叙事学这门学科时，所不能想象的。在《文学研究的新开端》一书中，维利·佩尔宣称：“处理文学和艺术的传统方法已经进化成处理它们的技术方法。”[1]只要我们克服“技术恐惧”，团结协作，充分发挥叙事学和语料库语言学的长处，语料库叙事学研究一定会有非常广阔的前景。

---

① Willie van Peer, "The Inhumanity of the Humanities," *New Beginnings in Literary Studies*, eds. Jan Auracher and Willie van Peer (New Castle: *Cambridge Scholars Publishing*, 2008), p. 1.

第四章　性别·叙事性·语言学视角：评露斯·佩奇的女性主义叙事理论

在担任《文体》杂志2000年夏季刊"叙事概念"专辑的特约主编时，布莱恩·理查森说："女性主义作为20世纪下半叶最重要的一股'知性力量'（intellectual force），已经（或被期望）在很多方面富有成效地改变了叙事理论和叙事分析。"①理查森的此番评论绝非夸大其词。事实上，女性主义叙事学的发展不仅极大程度地复兴了叙事学这门学科，而且还直接预示和引领了后经典叙事学的崛起。在论及后经典叙事学的发展态势时，笔者曾经指出："后经典叙事学的崛起，当以女性主义叙事学为先河。"②申丹教授也曾说："女性主义叙事学是后经典叙事学最为重要、影响最大的派别之一。"③

自苏珊·兰瑟于1986年发表了宣言式的论文《走向女性主义叙事学》（"Toward a Feminist Narratology", 1986）算起，迄今为止，女性主义叙事学已经走过了多年的历程，业已"发展成为后经典叙事分析中最为多产的一个流派。"④在过去的二十多年中，西方女性主义叙事学家笔耕不辍，发表了大量富有洞见的论著，其中代表性的有：罗宾·沃霍尔的《性别介入：维多利亚小说的叙事话语》（*Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, 1989）、《大声地哭出来：女性情感与叙事形式》（*Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Narrative Forms*, 2003）；兰瑟的《虚构的权威：女性作家与叙事声音》（*Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, 1992）；艾利森·布斯（Alison Booth）的《出名的最后话语：叙事结尾

---

① Richardson, "Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory," p. 168.

② 尚必武：《后经典叙事学的发展态势及其带来的思考》，载《国际学术动态》2008年第4期，第3页。

③ 申丹：《叙事形式与性别政治——女性主义叙事学评析》，载《北京大学学报》（哲学社会科学版）2004年第1期，第145页。

④ Ruth Page, "*Bridge Jones's Diary* and Feminist Narratology," *Contemporary Stylistics*, eds. Marina Lambrou and Peter Stockwell (London: Continuum, 2007), p. 94.

与性别改变》(*Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure*, 1993);凯瑟·梅兹(Kathy Mezei)编的《含混的话语:女性主义叙事学与英国女性作家》(*Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers*, 1996);艾利森·蔡斯(Alison Case)的《妇女情节:十八、十九世纪英国小说中的性别与叙述》(*Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth-Century British Novel*, 1999);琼·彼得斯(Joan Peters)的《女性主义元小说以及英国小说的演进》(*Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel*, 2002);以及沙伦·马库斯(Sharon Marcus)的《在妇女之间:英国维多利亚时期的友情、欲望和婚姻》(*Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, 2007)等。

数量可观的女性主义叙事学论著,一方面促进了女性主义叙事研究的繁荣,另一方面也使得女性主义叙事理论日渐多元化。就女性主义叙事学在国内的传播而言,申丹等学者主要围绕"叙事形式与性别政治"这一论题,考察了女性主义叙事学的发展历程及其与结构主义叙事学之间的关系,涉及了上述论及的兰瑟、沃霍尔、梅兹、蔡斯等人的思想,[①]有力地推动了女性主义叙事学在国内的传播与发展。在女性主义叙事学诞生二十周年之际,英国叙事学家露丝·佩奇(Ruth Page)推出了《女性主义叙事学的文学与语言学视角》(*A Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, 2006)一书,为"重新概念化女性主义和叙事理论之间的关系,做出了重要的贡献"[②]。本章在女性主义叙事学的总体理念和批评原则的视阈下,以该书为底本,主要从叙事性、性别、研究方法与研究课题等层面出发,评述佩奇对女性主义叙事学的贡献,剖析其对女性主义叙事学研究主流的偏离。

第一节　叙事研究的政治化与性别化:女性主义叙事学的学科阐释

20世纪80年代是叙事学发展的转型时期或"过渡阶段"。在《后现代

① 详见申丹:《叙事形式与性别政治——女性主义叙事学评析》,第136-146页;唐伟胜:《性别、身份与叙事话语:西方女性主义叙事学的主流研究方法》,载《天津外国语学院学报》2007年第3期,第73-80页。

② Hilal Erkazanci, "Book review: RUTH E. PAGE, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*," *Discourse & Communication* 2. 1 (2008), p. 100.

叙事理论》一书中，马克·柯里这样总结处于这一时期的叙事学："从发现走向发明，从连贯走向多元化，从诗学走向政治。"[①]由此使得"多元化、解构主义、政治化成为当代叙事学在转型时期的三大特征"[②]。迈克尔·图伦则直接指出：所有的叙事都是政治行为。[③] 可以说，"政治化"（politicization）是女性主义叙事学诞生的首要因素。

在结构叙事学家那里，叙事本身并不具有性别化的色彩。恰恰是出于这个原因，结构主义叙事学家遭到批判，因为他们不仅把所有的叙事都看作是由男性撰写的文本，而且也把读者对象全部默认为男性。在情节结构上，聚焦于"男性的欲望情节"（male plot of ambition），认为男性情节具有完整的结构：开端、高潮和结尾。虽然兰瑟在《走向女性主义叙事学》一文中意识到结构主义叙事理论没有对性别给予足够的重视，但兰瑟的重点在于考察 18 世纪的女性作家创作出来的文本。[④] 如此看来，兰瑟的研究暴露出两个问题：(1)混淆了叙述者与作者之间的区别；(2)对女性文本的建构似乎是将女性看作是一个普遍的整体，没有考虑与性别相关的其他因素，如种族和国别等。

佩奇认为，性别是语境、内容、叙事结构之间相互关系的一部分，因此需要回答的问题是，可以在何种程度上把它们区分开来？[⑤] 佩奇的一个重要贡献就是对与"女性主义"（feminism）相关的几个词汇做了详细的说明和区分。众所周知，汉语中的"性别"一词在英文中相对应的有 sex 与 gender 两个词汇。在女性主义批评那里，sex 指的是生物性别，即有男性（male）与女性（female）之分，而 gender 则是社会文化语境形成的性别，即涉及"男子气"（masculine）与"女人气"（feminine）。此外，gender 还与 sexuality 有一定的相似性。但两者的区别在于，sexuality 还特别指涉"性关系"与"性取向"，如"男同性恋"、"女同性恋"、"双性恋"等。而 feminism 则是一个明显具有政治取向的术语，反映出特定的意识形态立场，因此最初被翻译为"女权主义"。就女性主义叙事学而言，最重要的两个词汇是 gender 和 feminism。有鉴于此，则不难理解为什么沃霍尔把女性主义叙事学界定为"在

---

① Currie, *Postmodern Narrative Theory*, p. 2.

② Ibid., p. 6.

③ Michael Toolan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (2nd ed.) (London: Routlege, 2001), p. 206.

④ Lanser, "Toward a Feminist Narratology," pp. 341-363.

⑤ Ruth Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), p. 49.

'性别'(gender)的文化建构语境下,对叙事结构和叙事策略的研究"①。

那么就性别而言,女性主义叙事学关注的究竟是什么呢?笔者基本同意美国女性主义叙事学家沃霍尔的论点。在《劳特利奇叙事理论百科全书》中,沃霍尔解释说:女性主义叙事学系统地研究故事与话语,关注其中的性别差异。依据这一方法,女性主义叙事学家可能会聚焦于作者的性别、"作者的读者"的性别、真实读者的性别、叙述者或受述者的性别。无论是女性主义叙事理论还是女性主义叙事批评实践,都介入性别中立的叙事模型,对具体的叙事文本做出具有性别意识的解读。②

在佩奇看来,叙事学有狭义叙事学和广义叙事学这两大派别。前者以杰拉德·普林斯为代表,这类叙事学家只关注叙事学本身而不关注叙事批评与阐释;后者以米克·巴尔为代表,这类叙事学家认为,叙事学应该包括叙事阐释这一重要内容。事实上,在《女性主义叙事学的文学与语言学研究视角》一书中,佩奇对狭隘主义阵营的叙事学家是持否定态度的。兰瑟也曾在论文中做出这样的暗示:结构主义叙事学家所言的普遍主义并不是真正意义上的普遍主义,而是带有"性别偏见的"(androgenic bias)色彩。③虽然在狭隘主义叙事学阵营看来,兰瑟所倡导的女性主义叙事学是"不相关的"(irrelevant),④是"严重值得怀疑的"(seriously questioned)。⑤但在广义叙事学阵营看来,女性主义叙事学是探讨"女性文本"与"叙事学"的一种有效方式。虽然在兰瑟之前也有关于女性主义与叙事研究方面的论述,但是佩奇认为:兰瑟的论文是"女性主义"与"叙事学"走向整合的主要范例。

那么女性主义与叙事学之间有何关系呢?佩奇认为,"女性主义(叙事学)与叙事学之间的关系是复杂且不稳定的。"⑥佩奇明确指出,女性主义叙事学属于后经典叙事学或语境主义叙事学的范畴,这与戴维·达比(David

① Robyn Warhol, "The Look, the Body, and the Heroine of *Persuasion*: A Feminist-Narratological View of Jane Austen," *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers*, ed. Kathy Mazei (Chapel Hill: The University of Carolina Press, 1996), p. 21.

② Robyn Warhol, "Feminist Narratology," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), p. 161.

③ Lanser, "Toward a Feminist Narratology," pp. 341-363.

④ Diengott, "Narratology and Feminism," pp. 42-51.

⑤ Gerald Prince, "Narratology, Narratological Criticism, and Gender," *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*, eds. Calin-Andrei Mihailescu and Walid Hamarneth (Toronto: University of Toronto Press, 1996), pp. 159-164.

⑥ Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, p. 5.

Darby)[1]、申丹[2]等论者的观点不无二致。女性主义叙事学并未完全抛弃结构主义叙事学的模型，而是把它同其他理论视角整合起来，是在后经典叙事学范畴下对经典叙事学的修正。女性主义叙事学的出现，并不是宣告经典叙事学的死亡。相反，女性主义叙事学的挑战具有一定的积极意义，为经典叙事学研究平添了许多活力。[3] 叙事学为女性文本的叙事形式与叙事结构提供了有效的分析手段，而女性主义视角则使得叙事学成功实现了语境主义转向。

女性主义叙事学的一个最大长处在于"对文本细读的运用"[4]。具体表现为女性主义叙事学不仅从叙事分析的角度考察了由女性撰写的和关于女性的文本（叙事分析实践），而且还挑战和拓展了原有的叙事理论框架（即把文本看成是由男性书写的，或者以对待男性文本的方法来对待女性文本），包括对很多叙事学基本概念的重新评价，如情节、结尾、叙述与声音、时间控制、读者反应、聚焦、空间化等。

总之，就女性主义叙事学而言，政治和性别是两个至关重要的词汇。尤其是性别，它不仅与叙事形式、叙事话语密切相关，同时也贯穿于叙事生产和叙事接受的始终。有趣的是，佩奇对这一论点存有质疑，她主要从语言学视角出发，得出了叙事性（叙事形式）脱离于性别的结论，在某种程度上偏离了女性主义叙事学研究的主流。

第二节　性别与叙事性的语言学视角：对女性主义叙事学研究主流的偏离

"叙事性"（narrativity）是当下叙事学研究的一个热门论题。《叙事性的理论化》一书中，加西尔·兰德和约翰·彼尔两位论者指出："叙事为什么成为叙事？什么可以使得叙事更像叙事？符号再现的哪些成分可以被看作叙事？哪些形式手段和交际手段可以被视作具体的叙事方法？叙事话语的什么特征使得叙事被看作叙事，而不是被看作描述和争论？不同媒介会对

---

① David Darby, "Form and Context: An Essay in the History of Narratology," *Poetics Today* 22. 4 (Winter 2001), pp. 829-852.

② Dan Shen, "Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other," *JNT: Journal of Narrative Theory* 35. 2 (Summer 2005), pp. 141-171.

③ Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, p. 5.

④ Ibid., p. 14.

叙事的实现有何影响?”而对这些问题的回答,自然使得叙事性成为“叙事学研究中越来越重要的一个话题”。[①]

身为女性主义叙事学家,佩奇对叙事性与性别之间的关系也做了一定的研究。但是与其他女性主义叙事学家主要从文学视角(女性主义批评)来研究叙事文本有所不同,佩奇对语言学视角也显得情有独钟。佩奇甚至直接将其专著冠名为“女性主义叙事学的文学与语言学视角”(*Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, 2006),把女性主义叙事学研究的文学方法和语言学方法放置在同等重要的地位。在为《语言与语言科学百科全书》撰写“女性主义叙事学”这一词条时,佩奇又特别强调了女性主义叙事学研究的语言学视角。[②] 对“为什么采用文学与语言学的双重视角来探究女性主义叙事学?”这个问题,佩奇的解释是,使用语言学框架来研究文学文本、使用文本来建构语言学模型、比较不同的文本与视角,对文学和语言学研究都是互利的。[③] 整合语言学研究的成果,从非文学文本中提取研究素材、运用语言学模式,无疑拓宽了女性主义叙事学研究的范畴、丰富了其研究方法。佩奇希望超越现有的研究数据、理论和学科,寻求一种更为整合性的方法,并预测整合性的研究将会取得更丰硕的成果。[④]

在《女性主义叙事学的文学与语言学视角》一书的第二章,佩奇主要从语言学的角度,结合五部叙事作品,旨在探讨性别与叙事性之间究竟是否存在一定的关系。在佩奇看来,叙事性“在所谓的关于地位的问题中处于中心地位”[⑤]。佩奇对经典叙事学家的“性别化的叙事性”论调颇为不满,即性别化的情节与叙事性有着密切的关系:男性化的情节有着较高的叙事性,而女性化的情节则有着较低的叙事性。佩奇认为,对叙事性的感知可以理解为文本内的语言特征与文本外的超语言特征之间的复杂关系,如读者的世界知识可以受到具体文化语境的不同影响。

佩奇以彼得·布鲁克斯(Peter Brooks)的论点为主要批判对象。在《阅读情节》一书中,布鲁克斯认为“男性的欲望情节”(male plot of ambition)的叙事性一般具有如下几个特征:(1)时间顺序清晰明了,不会打断对真实世界时间顺序的感知,从而使得主人公和读者都可以把握事件的过去、现在与

---

① John Pier and García Landa, “Introduction,” p. 7.

② Ruth Page, “Feminist Narratology,” *Encyclopedia of Language and Linguistics* (2nd ed.), ed. Keith Brown (Oxford: Elsevier, 2006), pp. 482-484.

③ Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, pp. 12-13.

④ Ibid., p. 12.

⑤ Ibid., p. 25.

未来;(2)人物刻画始终聚焦于表达其欲望的男性主要人物;(3)情节按照发展、高潮、结局的模式有目的地向前发展。①

就文学叙事而言,佩奇通过分析米歇尔·罗伯茨(Michèle Roberts)的《血与肉》、托尼·莫里森(Toni Morrison)的《宠儿》、弗拉迪米尔·纳博科夫(Vladimir Nabokov)的《微暗的火》以及伊塔洛·卡尔维诺(Italo Calvino)的《隐形的城市》等作品后,得出结论:"叙事性的高低程度与性别毫不相关。"②此外,在运用语言学方法对口头叙事加以分析之后,佩奇认为性别与叙事形式之间的关系并不是简单的二元对立,研究女性主义叙事学一定要包括文学文本和非文学文本,避免建构"虚假的二元对立"(false binary oppositions)。为了使关于性别与叙事形式特点的讨论令人信服,还需要对叙述者、受众、故事本身展开更多的实证性研究。③ 基于这样的前提,佩奇近期还研究了性别与非文学文本(儿童的口头故事讲述)之间的关系。④

佩奇认为女性主义叙事学与当代文体学,尤其是女性主义文体学存在许多交叉点。⑤ 受到我国学者申丹教授关于叙事学与文体学互补理论的影响,⑥佩奇认为女性主义叙事学聚焦于宏观层面的分析(情节、声音、聚焦等),而女性主义文体学则聚焦于微观层面的分析(名词、代词和短语等)。佩奇颇有新意地从女性主义叙事学与女性主义文体学的双重视角出发,具体分析了海伦·菲尔丁(Helen Fielding)的小说《布里奇特·琼斯日记》。⑦ 她尤其借助于迈克尔·霍伊(Michael Hoey)的"文本组织的可预测模式"(predictable patterns of textual organization),⑧旨在说明关于叙事的女性主义阐释依然有进一步提升的空间。

经典叙事学家通常认为,男性的叙事形式与女性的叙事形式之间是一种截然对立的关系。就叙事性而言,更是如此。经典叙事学家一般把传统

---

① Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

② Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, p. 40.

③ Ibid., p. 93.

④ Ruth Page, "Variation in Storytelling Style Amongst New Zealand Schoolchildren," *Narrative Inquiry* 18. 1 (2008), pp. 152-179.

⑤ Ruth Page, "*Bridge Jones's Diary* and Feminist Narratology," p. 94.

⑥ Dan Shen, "How Stylisticians Draw on Narratology: Approaches, Advantages and Disadvantages," *Style* 39. 4 (Winter 2005), pp. 381-395; Dan Shen, "What Narratology and Stylistics Can Do for Each Other," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 136-149.

⑦ Page, "*Bridge Jones's Diary* and Feminist Narratology," pp. 93-105.

⑧ Michael Hoey, *Textual Interaction: An Introduction to Written Discourse Analysis* (London: Routlege, 2001).

的叙事形式与女性的叙事形式对立起来，认为后者的特点在于开放式的结尾、叙事碎片、存在多个高潮或没有高潮等。佩奇批判了这种二元对立式的思想，通过对《布里奇特·琼斯日记》的文体分析，尤其是通过霍伊的"文本组织的可预测模式"，不难发现，所谓的"线型"(linearity)情节与性别本身没有具体的关系，而是与作者的文体风格和叙事策略相关。

可见，与其他女性主义叙事学家明显不同的是，佩奇认为性别与叙事形式之间并不存在必然的联系，在某种程度上偏离了女性主义叙事学研究的主流。兰瑟、沃霍尔等人当初在建构女性主义叙事学这门学科时，她们是基于如下的理论原则和出发点，即作者、叙述者、人物和读者的性别不仅仅与叙事研究相关，更重要的是，上述代理者的性别还内在于叙事形式、叙事生产和叙事接受。各种具有性别意识的叙事研究方法表明："没有叙事的哪个方面可以被看作是性别中立的：不仅文本的生产与接受都与性别相关，叙事策略和叙事代理者也受到性别的影响或可以生产性别。"①例如，兰瑟把女性主义叙事学强调为"性别化的诗学"(gendered poetics)、"叙事学的性别化"(the engendering of narratology)；弗鲁德尼克把女性主义叙事学称之为"叙事的性别化"(the genderization of narrative)。佩奇似乎忽视了女性主义叙事学诞生之初，就是因为不满结构主义叙事学家对性别的忽略。"女性主义叙事学拒绝假定的性别中立的研究方法，强调性别是故事和话语中具有决定意义的一个方面。"②

正如佩奇本人所标榜的那样，她对女性主义叙事学的研究采用了双重视角，即文学与语言学视角。很明显，在性别与叙事性之间关系的问题上，佩奇过于倚重语言学方法，而忽略了意识形态，尤其是在特定历史语境下性别本身之于叙事建构和叙事批评的重要性，偏离了以兰瑟、沃霍尔等人为代表的女性主义叙事学的研究主流。如果对近年来英国叙事学研究稍作关注，不难发现，过分倚重语言学方法来从事叙事研究是英国叙事学家的通病。首先，以伯明翰大学的迈克尔·图伦为例。图伦是国际著名的应用语言学家、文体学家，目前担任著名语言学期刊《文学语义学》杂志的主编。就叙事学研究而言，无论从其专著《叙事：批判语言学导论》(*Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, 2001)、《短篇小说的叙事进程：语料库文体学研究》(*Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*,

---

① Gaby Allrath and Marion Gymnich, "Gender Studies," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), p. 194.

② Ibid., p. 197.

2009)，还是收录在《剑桥叙事指南》和《叙事性的理论化》两书中的最新文章，无不表现出强烈的语言学研究倾向。① 再如，英国约克大学的理查德·沃尔什(Richard Walsh)。沃尔什是新崛起的一名叙事学家，与美国叙事学界有着较为频繁的交流。虽然沃尔什标榜自己所从事的是修辞叙事学研究，但是从其新著《小说性的修辞学：叙事理论与小说理念》(*The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*, 2007)看来，沃尔什主要是从认知语言学范畴下的关联理论，重新探讨了叙事学研究的若干命题。

笔者并不否认或排斥叙事学研究的语言学方法。相反，笔者提倡对叙事学研究的跨学科、多元主义方法。叙事是一种复杂的现象，叙事学研究是一门复杂的系统。有鉴于此，对叙事的研究必然呼唤多元的各种方法。不过我们需要注意的是，采用多元方法之根本目的是为叙事学研究服务，进而促进叙事学研究的深入发展，而不是模糊叙事学自身的学科属性，甚至是对叙事学加以“收编”。对此，申丹教授有过精辟论述。在《叙事、文体与潜文本》的“绪论”中，她不仅认为英国叙事学很难在近期发展成为与文体学相平行的学科，而且还不无洞见地指出佩奇《〈布里奇特·琼斯日记〉与女性主义叙事学》一文被收录于《当代文体学》一书在某种程度上说明：“在文体学占上风的英国，‘narratology’一词就这样被文体学的书加以收编。”②

第三节　从“走向”到“超越”：女性主义叙事学的未来课题

佩奇说：“叙事与语境之间的关系问题处于女性主义叙事学的中心。”③ 佩奇所言的语境不仅包括文本的生产语境和阐释语境，而且也包括整个时代发展的历史文化语境。20世纪90年代以降，女性主义批评迎来了新一轮的发展，涌现出一些新的发展态势，出现了诸如黑人女性主义、女同性恋主义、生态女性主义、全球化女性主义等新的批评视阈。虽然女性主义叙事

① 参见 Michael Toolan, “Language,” *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 231–244; Michael Toolan, “The Language of Guidance,” *Theorizing Narrativity*, eds. John Pier and José Ángel García Landa (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), pp. 307–329; Michael Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2009).

② 申丹：《叙事、文体与潜文本——重读英美经典短篇小说》，第4页。

③ Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, p. 178.

学有别于女性主义批评理论,但无论其诞生还是发展都离不开女性主义批评理论发展的大环境。

1986年,兰瑟在《文体》杂志上发表了《走向女性主义叙事学》("Towards a Feminist Narratology")一文,发出了女性主义叙事学的第一声呐喊,由此揭开了女性主义叙事学发展的篇章。二十年后,佩奇把《女性主义叙事学的文学与语言学研究视角》一书的最后一章冠名为"超越女性主义叙事学?"("Beyond Feminist Narratology?"),旨在与兰瑟的文章形成一定的呼应。佩奇说兰瑟当年的文章以"走向女性主义叙事学"为题名,那么在走了二十多年后,我们"现在已经到达目的地了么?"(has it now arrived?)[①]在对女性主义叙事学二十年发展历程作一简要考察后,佩奇说:"鉴于这些成就,我们似乎'朝着'女性主义叙事学的大道走了一段路程。接下来的问题是,女性主义叙事学还有多远,这是后经典叙事学及后经典之后的叙事学依然关注的一个论题。"[②]

从"超越女性主义叙事学?"这一标题看来,"超越"一词说明女性主义叙事学的当下发展可能遭遇了一定的瓶颈,抑或是女性主义叙事学本身具有一定的局限性,亟待突破。但标题中的问号则又说明,"超越"的可能性与超越的方法没有完全确定,佩奇只是提出了初步的设想。在佩奇看来,女性主义叙事学的未来发展需要关注如下几个方面:(1)扩大其考察对象的范围。这既包含新兴的叙事媒介如电子游戏、数字叙事,也包含那些传统的由单一性别占主导地位的叙事领域,如法律叙事、医学叙事等。(2)与其他学科和理论框架建立一定的合作关系,如文化研究、电影研究以及佩奇本人所倡导的语言学研究等。(3)消除"学院派研究"、"非学院派研究"及叙事用途之间的界限,整合叙事的读者和实践者,以求更好地欣赏叙事如何塑造我们的经历,达到积极的社会目标,即"女性主义叙事学的未来不仅仅是政治立场正确的形式"[③]。

其实,佩奇所列的三个方向基本雷同于其先前所说的,女性主义叙事学自诞生之初至今的两大主要任务:(1)阐释叙事文本(尤其是与性别相关的叙事文本);(2)反思结构主义叙事理论。[④] 就其学科属性而言,笔者以为女性主义叙事学的未来发展应该处理好下述四重关系:

---

① Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, p. 181.

② Ibid., p. 182.

③ Ibid., p. 188.

④ Ruth Page, "Gender," *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 191.

第一,女性主义叙事学与女性主义运动、女性主义文学批评之间的关系。女性主义叙事学在其发展的前期阶段主要聚焦于关于女性的文本或由女性撰写出来的文本。而且,如果仔细审读西方女性主义叙事学家的论著,不难发现,她们考察的女性主义叙事的范围过于狭窄:基本上只限于白人中产阶级女性。这也就是说,女性主义叙事学对于女性主义批评理论的引入不够全面,既没有考虑种族、阶级、文化等差异,也没有考虑在后殖民语境下对第三世界女性的叙事状况的考察,以及除白人之外的其他种族的女性叙事,如非裔女性叙事、亚裔女性叙事等。同时,女性主义叙事学家也忽视了女同性恋叙事或怪异叙事。对这些范畴的考察不仅可以充实女性主义叙事学,而且也是女性主义叙事学本身所无法绕过的论题。

第二,女性主义叙事学与叙事美学之间的关系。女性主义叙事学在"洞见频出"的同时,也暴露出一定的"盲点"。女性主义叙事学的优点在于将性别政治引入叙事文本,无论之于叙事学的复兴还是之于后经典叙事学的崛起,都功不可没。但它的局限性也是显而易见的。将性别政治引入叙事分析,固然是迎合了柯里所言的叙事学的"政治化"转向,但是却忽视了叙事学所要关注的审美功能。从兰瑟到佩奇的西方女性主义叙事学家,无不过于强调叙事的政治意味和意识形态立场。如何把叙事政治与叙事美学结合起来,则成为摆在女性主义叙事学家面前的又一课题。

第三,女性主义叙事学与后经典叙事学其他分支之间的关系。女性主义叙事学开创了后经典叙事学发展的先河,但无可争辩的事实是,后经典叙事学并不是一元的理论流派,而是繁杂的"批评画框",是包括女性主义叙事学、认知叙事学、修辞性叙事学、跨媒介叙事学、历史文化叙事学等诸多新叙事理论的"杂合"。当下,女性主义叙事学如何与其他后经典叙事学流派形成互动,进而相互借鉴,取长补短,促进女性主义叙事学乃至整个后经典叙事学的良性发展,是女性主义叙事学下一步发展的历史命题。正如后经典叙事学的权威人物戴维·赫尔曼所说:"如果后经典叙事学的第一阶段在于引入结构主义理论之外的思想,重新评价经典模式的可能性与局限,那么在第二阶段就出现了新的挑战。现在所要做的就是加强女性主义、跨媒介、认知以及其他各种后经典方法之间更为紧密的对话。"①

第四,女性主义叙事学与新兴的叙事媒介或叙事形式之间的关系。早在十年前,德国学者珍妮·科尔蒂(Jeanne Cortiel)就探讨了女性主义叙事

---

① 尚必武:《叙事学研究的新发展》,载《外国文学》2009年第5期,第99页。

学与科幻小说之间的关系,[①]开拓了女性主义叙事学之于不同叙事文类研究的先河。2003 年,沃霍尔探讨了通俗文化中的女性主义叙事。但除此之外,女性主义叙事学主要还是聚焦于经典的女性主义文本。笔者以为,一方面,女性主义叙事学不仅要扩大在文学叙事领域的研究范畴,从研究经典的女性主义文本走向更大范围的叙事文本(现代的或后现代的);另一方面,女性主义叙事学也要涉足于新兴的叙事形式的研究,如数字叙事、绘本叙事之间的关系。

佩奇从文学与语言学研究的双重层面对女性主义叙事学做了积极的探讨,对女性主义叙事学的学科、研究现状与走向等主要论题做出了合理的阐释与读解。尽管在叙事性与性别这一论题上,佩奇过于倚重语言学方法而忽略了历史方法,得出了叙事形式可以不受性别因素影响的结论,在一定程度上偏离了女性主义叙事学研究的主流。但她毕竟在以北美为主导的叙事学阵营之外,发出了英国叙事学研究,尤其是女性主义叙事学研究的微弱声音。这无论之于促进女性主义叙事学本身的发展,还是之于推动叙事学在英国的繁荣,都是难能可贵的。

在新的历史条件下,女性主义叙事学面临着全球化、多元化的挑战。但是,从另一方面来说,这些挑战也是女性主义叙事学得以进一步发展的机遇。[②] 有一点是毋庸置疑的,即"把性别研究和叙事理论结合起来将是持续的课题"[③]。

---

① Jeanne Cortiel, *Demand My Writing: Joanna Russ/Feminism/Science Fiction* (Liverpool: Liverpool University Press, 1999).

② 按照兰瑟的话来说,目前女性主义叙事学是处在一个"交叉路口",既需要来自不同地域的学者的智慧和参与,也需要不同的观点。参见苏珊·S. 兰瑟:《我们到了没——"交叉路口"的女性主义叙事学的未来》,载《外国语文》2010 年第 3 期。

③ Allrath and Gymnich, "Gender Studies," p. 198.

第五章　展示修辞叙事理论的力量：评詹姆斯·费伦《体验小说：判断、进程及修辞叙事理论》

早在二十年前，《当代叙事学》一书的作者、美国知名文论家华莱士·马丁（Wallace Martin）就不无洞见地指出："叙事学已经取代小说理论成为文学研究所主要关心的一个论题。"①历经20世纪60年代"结构主义"鼎盛时期的发轫，七八十年代"解构主义"雄霸天下之际的衰微，直至90年代的"小规模复兴"，②已届"不惑之年"的叙事学，③以其自身的理论活力和学科渗透力，无可争议地成为当下文学研究的一门显学。与叙事学的"后经典转向"相呼应，北美也取代叙事学的发源地法国，成为叙事学（尤其是后经典叙事学）的中心。④ 论及叙事学在北美的兴起和繁荣，著名的后经典修辞叙事理论家詹姆斯·费伦功不可没。2004年，因其对叙事学研究的卓越贡献，费伦所执教的俄亥俄州立大学授予他"杰出教授"的荣誉称号，颁奖词中这样写道："1977年，即詹姆斯·费伦博士毕业的时候，叙事学还不过是文学研究领域一个微不足道的小分支（a minor branch of literary studies）。如今，叙事学研究如日中天，盛况空前，这在很大程度上都归功于费伦的努力。"⑤费伦秉承"新亚里士多德学派"（Neo-Aristotelians）第一代、第二代批评家的衣钵，以修辞视角来探究、建构叙事理论，成为修辞叙事理论的权威

---

① Martin, *Recent Theories of Narrative*, p. 15.

② Herman, "Introduction: Narratologies," p. 1.

③ 如果以1966年法国巴黎《交际》杂志第8期发表的"符号学研究——叙事作品结构分析"专题论文算起，叙事学已然走过了42个春秋。不过，叙事学（narratology）这一术语的首次出现是在1969年，为法国叙事学家茨维坦·托多洛夫（Tzvetan Todorov）在《〈十日谈〉语法》一书中首度提出。

④ 在《英美小说叙事理论研究》一书的"绪论"中，申丹明确指出："20世纪90年代以来北美取代法国成了国际叙事理论的中心。"参见申丹等：《英美小说叙事理论研究》，第2页。

⑤ 有关费伦对叙事学研究突出贡献的详细评价，参见俄亥俄州立大学介绍该校杰出教授的网页：http://www.osu.edu/facultystaff/university_awards/2004/scholar.html.

人物。[①] 申丹认为:费伦的修辞叙事理论以“其综合性、动态性和开放性构成了西方后经典叙事理论的一个亮点。”[②]

2007 年岁末,俄亥俄州立大学出版社力推费伦新著《体验小说:判断、进程及修辞叙事理论》(*Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*,下简称《体验小说》),成为该社“叙事理论与阐释”(Theory and Interpretation of Narrative)系列丛书的年度压轴之作。书中,费伦在重访和拓展修辞叙事理论的基础上,以考察读者的阅读体验为中心旨趣,借“叙事判断”、“叙事进程”之共谋为视角,从叙事理论和叙事批评实践的双重层面,着力探讨读者“以相似的方式,体验相同作品”的可能空间,展示了修辞叙事理论的力量。

第一节 詹姆斯·费伦与“新亚里士多德学派”之学术渊源考辨

申丹认为:“费伦的修辞叙事理论与结构主义叙事学的主要区别在于关注叙事策略与读者阐释体验(经验)之间的关系。”[③]换言之,对读者阅读体验的关注与否,是费伦的修辞叙事理论区别于经典叙事学的主要特征所在。早在《作为修辞的叙事》一书中,费伦就引入了“叙事作为读者参与的发展进程”(narrative as a developing progression of readerly engagement)这一理念,旨在强调修辞叙事理论视文本为进入“体验”(experience)的入口,而体验至少具有两个方面的能动性:“第一,体验主要受到叙事在时间上运动的影响;第二,体验是多层面的,同时涉及到读者理智、情感、判断和伦理。”[④]那么不同读者的阅读体验有无相通的可能呢?这正是《体验小说》一书旨在探讨的中心论题,即“我们能够以相似的方式**体验**相同的作品

① 很多西方论者,如 Fiaza W. Shereen、David H. Richter 等都视费伦为“新亚里士多德学派”(或曰“芝加哥学派”[Chicago School])第三代批评家的代表人物。参见 David H. Richter, “Chicago School,” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), pp. 57-59; Fiaza W. Shereen, “Form, Rhetoric and Intellectual History,” *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, ed. Patricia Waugh (Oxford: Oxford University Press, 2006), pp. 233-244.

② 申丹等:《英美小说叙事理论研究》,第 256 页。

③ 同上,第 253 页。

④ James Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology* (Columbus: Ohio State University Press, 1996), p. 90.

吗?”(Can we *experience* the same books in similar ways? 文中黑体/斜体字为原著者所加)①

费伦对这一问题的提出和思考,绝非空穴来风,而是留下了其先辈“新亚里士多德学派”批评家(尤其是谢尔顿·萨克斯[Sheldon Sacks,1930—1979]、韦恩·布思[Wayne C. Booth,1921—2005])的思想烙印,隐射出他与“新亚里士多德学派”的学术渊源。但是,若论及“新亚里士多德学派”的崛起及其批评主张,则不得不提与其唱“对手戏”的另一文学批评派别——“新批评”。

众所周知,发轫于20世纪二三十年代的“新批评”,主张撇开传统的“意图谬误”式、“感受谬误”式批评老路,强调在文本细读的基础上,考辨文本语言结构的“含混”、“张力”、“悖论”、“反讽”、“隐喻”等因素,希图由此发掘文本的内在结构和深层意蕴。至20世纪四五十年代,随着约翰·克罗·兰色姆(John Crowe Ransom)的《新批评》(*The New Criticism*, 1941)、勒内·韦勒克(René Wellek)和奥斯汀·沃伦(Austin Warren)的《文学理论》(*Literary Theory*, 1956)两部论著的出炉,“新批评”被全面“制度化”。一时间,“新批评”所倡导的原则和方法被吹捧为“放之四海而皆准、俟诸百世而不惑的真理。”②

出于对“新批评”的文学观、语言观的不满,20世纪四五十年代,一批芝加哥大学的批评家,在R. S. 克莱恩(R. S. Crane)和艾尔达·奥尔森(Elder Olson)两人的带领下,发起了对“新批评”的攻击,希图建构一支凌驾于“新批评”之上的理论派别。这些批评家以亚里士多德的《诗学》为摹本来建构批评原则,但绝不局限于对古希腊戏剧这一单一文类的探讨,而是着力寻求能够阐释所有文类的批评方法。他们主张辨别所有文类共有的结构原则,认为任何文类都包括“对象”(object)(情节、人物、思想等)、“方式”(manner)(相关的技巧等)、“途径”(means)(语言、表演、歌曲等),以及“总体目的”(overall end)(即最终结果)等几个部分。1952年问世的论文集《批评家与批评》(*Critics and Criticism*),被认为是“新亚里士多德学派”的宣言之作。在该文集中发表见解的克莱恩、奥尔森、W. R. 基斯特(W. R. Keast)、理查德·麦肯恩(Richard KcKeon)等人被学界称之为“新亚里士多德学派”的第一代批评家。

然而,与费伦有过最直接接触、对其影响最深的则是“新亚里士多德学

---

① Phelan, *Experiencing Fiction*, p. x.

② 马新国:《西方文论史》(修订版),北京:高等教育出版社,2003年,第430页。

派"的第二代批评家,尤其是谢尔顿·萨克斯和韦恩·布思。《批评探索》的首任主编萨克斯是费伦博士论文的指导老师。在萨克斯因心脏病突发、身体状况恶化之后,由布思接任他,继续指导费伦的博士论文。[①] 费伦在学术思想上受其二人的影响之深,可想而知。难怪费伦将《体验小说》一书特别献给萨克斯和布思,以寄托自己对两位授业恩师的崇敬与怀念。

费伦在《体验小说》一书的"前言和致谢"中,详细记述了他提出"我们能以相似的方式**体验**相同的作品吗?"这一问题的缘由:三十多年前,萨克斯在课堂上向学生提出的一个问题。1973 年春,当时费伦还只是芝加哥大学的一名主修文学的硕士生,在萨克斯的主讲课程"18 世纪小说"上,萨克斯对彼时盛行学界的新批评提出质疑,他问学生:"我们读的是相同的作品吗?"(Do we read the same books?)就当时课堂上的实际情况来看,对这个问题的回答具有明显的悖论性质:一方面,就现实文本而言,学生阅读的就是相同的作品;另一方面,所有学生都忽略了对作品阅读体验的关注。于是,学生针对当时阅读的文本——奥斯汀(Jane Austin)的小说《傲慢与偏见》,围绕作品主题,做出五花八门的阐释。出人意料的是,萨克斯并没有对学生的主题性读解做出任何评点。相反,他指出很多学生都未能捕捉到之于这部小说阅读体验最重要的东西:伊丽莎白和达西两人的最终结合给读者带来的快感和满足。萨克斯这一读解方式使得包括费伦在内的大部分学生惊讶不已。[②]

此后三十余年,萨克斯提出的这个问题一直萦绕在费伦的耳际。[③] 受其激发,费伦领悟到:从事文学批评时,批评家应该将阅读体验放置于阐释实践的中心。经年的理论思考与批评实践使得费伦逐渐把萨克斯当年提出的"我们读的是相同的作品吗?"这一问题修正为"我们**能够**读相同的作品吗?"(*Can* we read the same books?)直至最终的"我们能够以相似的方式**体验**相同的作品吗?"在费伦看来,将当年恩师在课堂上提出的"描述性质的"(descriptive)问题,修改为"范式性质的"(normative)问题,并不具有多大的学术价值与意义,学术薪火之传承与发展的关键在于"承担起对这一问题

---

① 由萨克斯和布思合作指导的博士论文,后来经过布思举荐,于 1981 年冠名《文字组成的世界:小说语言论》(*Worlds from Words: A Theory of Language in Fiction*)由芝加哥大学出版社出版,成为费伦出版的第一部论著。参见 James Phelan, *Worlds from Words: A Theory of Language in Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1981).

② 按照申丹的理解,萨克斯提出这一问题的目的在于引导学生关注不同的阐释体验,参见申丹等:《英美小说叙事理论研究》,第 242 页。如此看来,萨克斯在费伦身上完全实现了自己的目的(即:引导学生对阅读体验的关注)。

③ Phelan, *Experiencing Fiction*, p. ix.

作出肯定性回答的责任。”①

第二节 叙事判断与叙事进程:探讨阅读体验的两条理论路径

那么,读者真的能够以相似的方式来体验相同的作品吗? 对此,费伦从叙事理论和叙事批评实践两个层面作了肯定的回答。在费伦看来,尽管不能说所有叙事的阅读体验都必然会被共享,但至少阅读体验的共享是有可能的。共享阅读体验的秘密在于“叙事判断”和“叙事进程”,这不仅仅是因为“叙事判断”和“叙事进程”与“叙事性”密切相关,而且还因为两者依赖并影响着其他所有的叙事因子。②

1. 叙事判断的理论建构及其运作

“叙事判断”是费伦建构后经典修辞叙事理论的一个重要环节。在费伦看来,“叙事判断”之于激活读者对叙事形式、叙事伦理和叙事审美的多重反应与读解有着至关重要的作用。③ 其实,费伦早在《叙事判断与修辞叙事理论:伊恩·麦克尤恩的〈赎罪〉》(“Narrative Judgment and the Rhetorical Theory of Narrative: Ian McEwan's *Atonement*”, 2005)一文中,就已经提出了叙事判断之于修辞叙事研究的六个命题。④ 在《体验小说》一书中,费伦

---

① Phelan, *Experiencing Fiction*, p. xiii.

② Ibid., pp. x-xi.

③ Ibid., p. 6.

④ 2005 年,在为《叙事理论指南》撰写的一篇文章中,费伦提出了如下六个关于叙事判断的命题:命题一、从修辞理解来说,叙事判断对于叙事伦理、叙事形式和叙事审美这三个方面都至关重要。命题二、读者做出三种主要的叙事判断,每一种都可能会影响另两种,或者与它们相交融:对于事件或其他叙事因素之性质的阐释判断;对于人物和事件之道德价值的伦理判断;对于该叙事及其组成部分之艺术价值的审美判断。命题三、具体的叙事文本或清晰或暗暗地建立自己的伦理标准,以便引导读者做出特定的伦理判断。也就是说,就修辞伦理而言,叙事判断是从内向外,而非从外向内做出的。正因为如此,伦理判断与审美判断密切相关。命题四、叙事中的伦理判断不仅包括我们对人物和人物行为的判断,而且也包括我们对叙述伦理等判断,尤其是隐含作者、叙述者、人物和读者之间的关系所涉及的伦理。命题五、个体读者需要评价具体叙事作品的伦理标准,而他们对阐释可能会不尽相同。命题六、个体读者的伦理判断和他们的审美判断密不可分。参见 James Phelan, “Narrative Judgments and the Rhetorical Theory of Narrative: Ian McEwan's *Atonement*,” *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 322-336.

在对这六个命题作了修辞重访的基础上，又将叙事判断拓展至现有的七个命题。但无论是叙事判断先前所涉及的六个命题还是现有的七个命题，其三种基本类型都保持不变：阐释判断（interpretive judgment）、伦理判断（ethical judgment）、审美判断（aesthetic judgment）。下面，笔者将逐一梳理和分析叙事判断的七个命题，在此基础上管窥叙事判断三种类型的互动与运作。

第一个命题可被视作是费伦对“叙事判断”的界定，即“**叙事判断是叙事形式、叙事伦理、叙事审美的交叉点。**”（文中黑体字为原著者所加，下同）[①]在这一命题下，费伦主要对时下流行的“叙事性”这一论题作了修辞的阐释。费伦认为，“叙事性”既与他对叙事的修辞定义也与叙事进程这一概念相关。叙事进程伴随着叙事判断，而叙事判断又反过来影响着读者对叙事的情感参与、伦理参与以及审美参与。由此，费伦引出了关于叙事判断的第二个命题。

命题二：“**读者主要做出三种类型的叙事判断，每一种类型的叙事判断都可能会影响其他两种类型的叙事判断，或者与它们相重合。这三种叙事判断是：对于行动（action）或叙事其他因子所做出的阐释判断；对人物或行动的道德价值所做出的伦理判断；对于叙事及其组成部分之艺术质量所做出的审美判断。**”[②]在这一命题下，费伦又补充了关于这一命题的两个推论：（1）一个事件可能会引起多种判断；（2）由于人物的行动包括人物自己做出的判断，而读者经常会对人物做出的判断加以判断。[③]也即是说，读者可以就一个事件做出三种叙事判断，而且这三种判断既可能相互影响，也可能相互重合。此外，鉴于人物自身也能就某个事件做出判断，这就使得“双重叙事判断”成为可能，即读者做出的判断中嵌套着人物做出的判断。伦理是费伦修辞叙事理论建构的一个核心理念，因此他在关于叙事判断的第三、第四个命题中又进一步阐述了伦理判断。

命题三：“**具体的叙事文本或清晰或暗暗地建立自己的伦理标准，以此来引导读者做出特定的伦理判断。因此，就修辞伦理而言，叙事判断是由内而外，而不是由外而内做出的。正因为如此，伦理判断与审美判断密切相关。**”[④]需要注意的是，与亚里士多德、康德、列维纳斯等哲学家所论述的伦理有所不同，修辞叙事学家所探讨的伦理批评旨在重构叙事作品内在的伦理原则。或许正是在这个意义上而言，做出伦理判断的路径是由内而外的。

---

① Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 7.

②③ Ibid., p. 9.

④ Ibid., p. 10.

在这一命题下，费伦还进一步充实了他先前提出的"伦理取位"（ethical position）观。此前，费伦认为叙事中存在四种不同的"伦理取位"：第一种"伦理取位"是人物的"伦理取位"，涉及"被讲述对象的伦理"（the ethics of the told），即人物与人物之间的关系；第二种"伦理取位"是叙述者的"伦理取位"，即叙述者与人物、叙述任务、读者之间的关系；第三种"伦理取位"是隐含作者的"伦理取位"，即隐含作者与人物、叙述者、读者之间的关系。不难发现，第二、第三种"伦理取位"皆涉及"讲述行为的伦理"（the ethics of telling）。第四种"伦理取位"是"有血有肉的真实读者"的"伦理取位"，即"有血有肉的真实读者"对前三种"伦理取位"所做出的反应。[①] 在《体验小说》中，费伦又增加了另一重伦理关系——修辞目的的伦理，即"整个叙事行为的伦理维度。"[②]为了进一步阐释这一新增加的"伦理取位"，费伦提出了关于叙事判断的第四个命题。

命题四："**叙事中的伦理判断不仅包括我们对人物和人物行为的判断，而且也包括我们对故事讲述行为本身的伦理的判断，尤其是隐含作者之于叙述者、人物、读者之间的关系所涉及的伦理。**"[③]不难发现，这一命题是对第三个命题的重申和强调，即叙事伦理不仅涉及"被讲述对象的伦理"、"讲述行为的伦理"，还涉及修辞目的的伦理。因此，读者在探求"讲述行为的伦理"时，还需要辨别作者潜在的伦理原则。但是，无论是哪种类型的叙事判断，都离不开真实读者对叙事的阐释和读解。不同的读者会对不同的叙事作品（甚至是相同的叙事作品）的伦理做出不同的判断。由此，费伦提出了关于叙事判断的第五个命题。

命题五："**个体读者需要评价具体叙事作品的伦理标准和目的，而他们的评价方式会不尽相同。**"[④]在该命题下，费伦指出了读者在运用修辞伦理进行叙事文本分析时所要涉及的两个步骤：重构（reconstruction）和评价（evaluation）。修辞伦理首先要力图辨别相关的基本伦理原则，并将之运用于人物具体行为和具体讲述技巧的分析，最终决定整个叙事目的的伦理。在完成对叙事作品伦理的重构这一步骤之后，修辞伦理走向第二个步骤：评价。[⑤]问题的关键在于，不同的个体读者会以不同的方式对叙事作品的伦理加以评价。理解了这一命题，则不难理解关于修辞审美的叙事判断的第六个命题。

---

① Phelan, *Living to Tell about It*, p. 23.

② Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 11.

③ Ibid., p. 12.

④⑤ Ibid., p. 13.

命题六："**正如修辞伦理的做出是由内而外一样，修辞审美的做出也是由内而外的。修辞伦理涉及重构和评价两个步骤，修辞审美也同样涉及这两个步骤。**"①所谓的由内而外式的修辞审美，指的是对一部叙事作品的"叙事课题"(narrative project)本质加以辨别，并进而分析该作品执行这一课题的技巧。修辞伦理不以具体的伦理系统或一系列大量的被认可的伦理价值为分析基准。同样，修辞审美也不以各种被预先认可的审美原则为分析基准，而是旨在理解具体叙事作品建构的审美原则(有时也包括作品对占主导性地位的审美原则的明显偏离)以及这些原则的具体执行情况。继而，对叙事作品的整体审美效果进行评价。需要指出的是，修辞伦理和修辞审美既相互区别，也相互作用。由此，费伦提出了关于叙事判断的最后一个命题。

命题七："**个体读者的伦理判断和审美判断在很大程度上是相互影响的，即使这两种判断之间有着明显的区别，而且不完全相互依赖。**"②但是，仅仅聚焦于叙事伦理和叙事审美相互依存这一点来解读涉及这两个叙事判断的所有方面是远远不够的。虽然有时候读者建构的关于人物和叙述者的伦理判断可能不尽充分，但是如果作者的叙事技巧很高超的话，那么读者做出的审美判断则很可能会高于伦理判断。换言之，叙事作品的崇高价值和伦理旨趣有可能被表达得淋漓尽致，也有可能被表达得差强人意。不同的表达效果将极大地影响读者对叙事作品的总体体验。此外，尽管具体叙事作品旨在传达的价值结构相对简单，但是由于其高超的叙事技巧，那么该叙事作品也有可能会取得较好的伦理效果、审美效果。

不难发现，以上关于叙事判断的七个命题实质上都是围绕着叙事判断的三种主要类型(阐释判断、伦理判断、审美判断)而铺展开来。这七个命题不仅阐述了三种类型的叙事判断的具体内容与含义，如：对于行动或叙事其他因子所做出的阐释判断、对人物或行动的道德价值所做出的伦理判断、对于叙事及其组成部分之艺术质量的审美判断，还进一步阐明了三种类型的叙事判断的运作步骤与路径，如：伦理判断的做出是由内而外，而非由外而内。笔者以为，无论是叙事判断的三种类型，还是叙事判断的七个命题，都充分彰显了费伦关于叙事交际的"修辞三角"(rhetorical triangle)理念。

在费伦看来，完整的叙事交流主要包括三个因子：作者代理、文本现象、读者。在《活着是为了讲述》一书中，费伦指出，叙事的意义产生于作者代

① Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 13.

② Ibid., p. 14.

理、文本现象、读者反应这一修辞三角。若从叙事阐释的角度来考虑的话，这一理念假定作者为了以特定的方式影响读者而设计出叙事文本，这些设计又通过语言、技巧、结构、形式、文本之间的对话关系，以及读者用来理解这些设计的文类和规约传递出来。从方法论上来看，叙事文本的阐释者可以从修辞三角（作者、文本、读者）的任意一点出发，对叙事进行分析。但需要指出的是，以任意一点为开端的叙事分析，既有可能影响其他两个修辞因子，也有可能被其他两个修辞因子所影响。①

那么以“修辞三角”这一主导性理念为基础建构而来的三种叙事判断之间又存在着什么关系呢？对这一问题，费伦没有做出正面的回答。相反，他是以叙事进程为参照，来阐明叙事判断的三种类型之于叙事进程的不同作用。费伦认为，尽管同阐释判断和伦理判断一样，审美判断也是叙事体验不可分割的一部分，但是它在叙事进程中的具体作用是不同的。我们对叙事进程的体验主要依赖于阐释判断和伦理判断而不是审美判断。即便是在阅读叙事作品之后，读者对叙事的“塑型”（configuration）主要还是依赖于阐释判断和伦理判断，无论这两者是局部的还是整体的。正是从这个意义上而言，费伦把阐释判断和伦理判断列为第一层次的活动，同修辞阅读这一概念一起扩展开来。②

一方面，审美判断与阐释判断和伦理判断不无二致，既有局部性的审美判断，也有整体性的审美判断；另一方面，审美判断又不同于阐释判断和伦理判断，它既是第一层次的阅读活动，即审美判断与阐释判断和伦理判断同时发生，亦是第二层次的阅读活动，即审美判断产生并且依赖于阐释判断和伦理判断。第一层次的审美判断指的是对叙事时间、文体风格、叙事话语等叙事技巧的判断。在费伦看来，第一层次的审美判断可被视作“门槛型的判断”（threshold judgment）：如果读者对作者的叙事技巧评价不高的话，他自然就会停止阅读。第二层次的审美判断是读者对总体阅读体验质量的判断，有可能是在阅读过程中做出的判断，也有可能是在阅读之后做出的判断。③

简言之，在费伦看来，阐释判断和伦理判断是基础性质的，都是第一层次的阅读活动，而审美判断是建构在阐释判断和伦理判断的基础之上，它既是第一层次的阅读活动，也是第二层次的阅读活动。费伦对三种类型的叙

---

① Phelan, *Living to Tell about It*, p. 18.

② Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 134.

③ Ibid., p. 134.

事判断之间关系的阐述不乏洞见,但有一定的盲点:第一,费伦只注意到三种类型的叙事判断之间的历时关系,认为审美判断是建构在阐释判断和伦理判断的基础之上,是在阐释判断和伦理判断做出之后发生的,即审美判断在时间上要晚于阐释判断和伦理判断。其实,这三种类型的叙事判断之间也有可能存在一定的共时关系,即读者有可能在阅读过程中同时做出阐释判断、伦理判断和审美判断。第二,单就阐释判断和伦理判断而言,费伦认为它们二者之间是纯粹的共时关系或平行关系。其实,它们之间也存在着历时关系或因果关系,阐释判断是伦理判断的基础,伦理判断的发出是以读者对文本的阐释为基础的。如,在阅读《宠儿》(*Beloved*, 1987)这部作品的时候,我们是在对塞斯亲手杀死自己女儿这一行为做出正确的阐释和理解的基础上,然后才有可能对塞斯这一行为做出伦理判断。第三,就伦理判断和审美判断之间的关系而言,费伦只看到伦理判断对审美判断的服务功能,而忽略了审美判断对伦理判断的服务功能。按照时下流行的文学伦理学批评的论点,伦理功能是文学的第一功能,审美功能是文学的第二功能,而审美功能是为伦理功能服务的,即"文学的产生最初完全是为了伦理和道德的目的。文学与艺术美的欣赏并不是文学艺术的主要目的,而是为其道德目的服务的"①。

2. 叙事进程的修辞重访与拓展

情节(plot)是叙事作品最重要的构成因子,无论是经典的小说三要素定义:"情节、人物、环境",还是新近的小说六要素提法:"故事、人物、情节、主题、环境、视角",②情节始终居于醒目地位,不可忽视。称情节为"小说最基本的构成要素",③并非夸大其词。情节之概念最早可以追溯到古希腊的亚里士多德。在《诗学》中,论及悲剧理论时,亚里士多德说:"作为一个整体,悲剧必须包括如下六个决定其性质的成分,即情节、性格、言语、思想、戏景和唱段"。④ 那什么是情节呢? 亚氏把情节界定为:"对行动的模仿。"⑤而在悲剧的六个成分里,"情节是第一,也是最重要的成分"⑥,因为"情节是悲剧的根本,用形象的话来说,是悲剧的灵魂"⑦。而且在亚氏看来,完整

① 聂珍钊:《关于文学伦理学批评》,载《外国文学研究》2005 年第 1 期,第 8 页。

② 邵锦娣、白劲鹏:《文学导论》,上海:上海外语教育出版社,2002 年,第 17-31 页。

③ 杨文虎:《文学:从元素到观念》,上海:学林出版社,2003 年,第 143 页。

④ 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,北京:商务印书馆,2003 年,第 64 页。

⑤ 同上,第 63 页。

⑥ 同上,第 74 页。

⑦ 同上,第 65 页。

的情节“应该由起始、中段和结尾组成。”[①]以《诗学》为基础建立起来的“新亚里士多德学派”，把亚氏的情节理论又推向前进。例如，“新亚里士多德学派”第二代批评家的领军人物R. S.克莱恩把情节视为行动、人物、思想的结合体，并能以特定方式影响读者的情感和思维。[②]

在先辈克莱恩的情节观的基础上，费伦又将之推向一个新的阶段。自亚里士多德以降的情节理论都具有一定的片面性，因为它们仅仅聚焦于叙事的内在动力，即“文本动力”(textual dynamics)。在费伦看来，叙事是动态的体验、读者参与的发展进程。[③] 传统小说理论的不足之处在于忽略了推动叙事前行的外在动力，即“读者动力”(readerly dynamics)。为了凸现叙事的双重动力机制，也是为了凸现读者对叙事的参与性，费伦提出了“进程”(progression)这一术语，以同传统小说理论，乃至经典叙事学的“情节”观相区别。

所谓的“进程”，是将叙事的运动看作是“两种动力系统综合作用的结果。随着叙事由起始、中段、结尾的展开，一种动力系统控制着叙事的内部逻辑；另一种动力系统控制着读者对叙事展开的兴趣和反应。”[④]具体说来：

> 进程指的是一个叙事建立其自身前进运动逻辑的方式(因此指叙事作为动态体验的第一个意思)，而且指这一运动邀请读者做出的各种不同反应(因此也指叙事作为动态体验的第二个意思)。结构主义就故事和话语所作的区分有助于理解叙事运动的逻辑得以展开的方式。进程可以通过故事中发生的事情产生，即通过引入不稳定因素(instabilities)——人物之间或内部的冲突关系，它们导致行为的纠葛，但有时冲突最终能得以解决。进程也可以由话语中的因素产生，即通过紧张因素(tensions)或者作者与读者、叙述者与读者之间的冲突关系——涉及价值、信仰或知识等方面重要分歧的关系。[⑤]

不难发现，费伦对进程的上述界定充分体现了叙事的动态性特征。一方面，通过对“不稳定因素”和/或“紧张因素”的引入、复杂化、部分或整体地解决，叙事不断地向前推进。另一方面，随着“不稳定因素”或/和“紧张

---

① 亚里士多德：《诗学》，陈中梅译注，北京：商务印书馆，2003年，第74页。

② R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*," *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago: University of Chicago Press, 1957), pp. 62-93.

③ Phelan, *Narrative as Rhetoric*, p. 89.

④ Phelan, "Narrative Progression," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (Oxford: Routledge, 2005), p. 359.

⑤ Phelan, *Narrative as Rhetoric*, p. 90. 此处主要参考了申丹教授的译文。

因素”的前行，读者也对文本产生了多重反应，如对人物的判断、对叙事未来发展方向的猜测与期待等。就读者对叙事的反应而言，费伦将其归为三种类型，每种类型都与叙事的具体组成因子相关，即模仿型叙事因子、主题型叙事因子、虚构型叙事因子等。具体而言，读者对模仿型叙事因子做出的反应，主要指涉读者把叙事中的人物看作是真人，把叙事世界看作是读者切身所处的现实世界。读者对主题型叙事因子所做出的反应，主要指涉读者的兴趣焦点在于人物的概念功能（ideational function）、对叙事探讨的文化、意识形态、哲学以及伦理等论题。读者对虚构型叙事因子做出的反应，主要指涉读者把人物，乃至整个叙事都看作是虚构的艺术。①

作为“新亚里士多德学派”的第三代传人，费伦不仅直接受到“新亚里士德学派”第一代、第二代批评家的影响，而且间接地受到影响所有“新亚里士德学派”批评家的人物——亚里士多德的影响。众所周知，亚里士多德把情节分为“起始”、“中段”和“结尾”三个部分。在距首次提出“进程”这一术语的八年之后，②费伦在《体验小说》一书中，又对此概念做了修辞的重访，具体表现在费伦对亚氏情节三段论的进一步细化，重点探讨了“进程”在叙事的“起始”、“中段”和“结尾”三个段位的具体运作和表现。在此基础上，费伦提出了叙事进程的十二个方面。

任何叙事的进程都会有一个起点，并且以此向前逐步推进。自亚里士多德以降，这个起点一直被叫作“起始”（beginning）。费伦以叙事的“起始”为出发点，对叙事进程做了修辞的重访和拓展。他认为，“就叙事的起始而言，先前的叙事理论大都强调文本因素，而忽略了对读者因素的考察。”③例如，经典叙事学的先驱者弗拉迪米尔·普洛普把叙事的起始看作是对“缺乏”（lack）的引入。彼得·布鲁克斯从精神分析角度出发，认为叙事的起始是由人类的叙事欲望引发的。尽管这些叙事理论家都或多或少地忽略了引发叙事起始的读者因素，但是他们的研究至少都说明了一点，即“起始不仅使得叙事处于运动之中，而且还给予叙事一定的发展方向”④。

但是，叙事的“起始”又不等同于叙事的“开端”（opening）。费伦对这两个概念做出了明确的区分。在他看来，“开端”是指叙事作品的前几页或

---

① Phelan, “Narrative Progression,” pp. 359–360.

② 费伦第一次提出“进程”这一术语是在 1989 年，参见 James Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

③ Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 15.

④ Ibid., p. 16.

第一章,包括"前辅言"(front matter)。而"起始"是一个更为精确的技术性术语,是指由如下四个方面确定的一个叙事段位(segment):前两个方面聚焦于叙事的"意向性"(aboutness)和文本动力,后两个方面则主要聚焦于读者动力("作者的读者"的活动)。①

具体说来,"起始"的四个方面是:(1)"**揭示**"(*exposition*):包括"前辅言"在内的所有提供关于人物、场景、事件等叙事信息的东西,如"标题页"(title page)、"插图"(illustrations)、"题词"(epigraphs)、"序幕"(prelude)、"告示"(notices),以及作者或编者写的"介绍"(introduction)等。(2)"**启动**"(*launch*):叙事中第一组"全局性的不稳定因素"(global instabilities)或"全局性紧张因素"(global tensions)的揭示。启动是起始和中段之间界限的一个叙事标记。"启动"发生的时间可早可迟。只有当第一组"全局性的不稳定因素"或"全局性紧张因素"得以建立的时候,叙事才有了自己的发展方向。因为"启动"完全是从读者的角度来判断的,所以读者对"启动"的辨别也只是临时性的,正是这种临时性使读者意识到作者有可能是在提供一个"错误的开始"(false start)。(3)"**初始化**"(*initiation*):隐含作者与叙述者,以及隐含作者与有血有肉的读者、作者的读者之间的修辞交流。在《阅读之前:叙事规约与阐释策略》(*Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, 1998 [1987])一书中,彼得·拉宾诺维茨认为读者在正式阅读之前,通常具备了标志文本初始特征的四条规约性的"注意规则"(Rules of Notice),即标题、警句、第一句话、第一段等。② 费伦认为,拉宾诺维茨关于阅读之前的四条"注意规则"有助于理解读者对"初始化"的体验。(4)"**进入**"(*entrance*):在"启动"的末尾处,有血有肉的读者从文本外部向作者的读者的具体位置的多层次(认知的、情感的、伦理的)移动。当"启动"完成时,作者的读者已经做了一系列重要的阐释判断、伦理判断和审美判断,而这些判断又会反过来影响"启动"最重要的因素,即作者的读者对整个叙事的方向和目的做出的显性的或潜性的假设,这些假设可被称之为"塑型"。当然,在叙事的"中段"或"结尾"处,这些关于"塑型"的假设会被修正。③

需要注意的是,作为叙事的一个段位,"起始"的长度可能会因具体叙事而存有差异。但是,在费伦看来,对叙事的"起始"这种细化,同样适用于叙事的其他两个段位:"中段"和"结尾"。

叙事"中段"在进程上主要表现为如下四个方面:(1)"**揭示**"(*exposi-*

① Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 17.

② Peter J. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (Columbus: Ohio State University Press, 1998), pp. 47–75.

③ Phelan, *Experiencing Fiction*, pp. 17–19.

tion):关于场景、人物、事件等叙事信息的揭示。(2)“**航行**”(*voyage*):“全局性的不稳定因素”或“全局性张力”的发展。(3)“**互动**”(*interaction*):隐含作者、叙述者、读者之间的持续交流。这些交流之于读者对人物和事件的反应以及读者与叙述者和隐含作者之间的关系都会产生重要的影响。(4)“**中级塑型**”(*intermediate configuration*):作者的读者对整个叙事发展所做出的反应的演进。在这一阶段,读者对整个叙事“塑型”所做出的最初假设将会得到更为全面的发展,尽管这一发展有可能在很大程度上会修改或确认读者在“进入”阶段所形成的假设。尽管读者的“中级塑型”有可能会随着“中段”每个新句子出现而发生变化,但有时候文本动力和读者动力将会合力形成一个特定的“塑型”,或“塑型”的重要因素至少会在某处延续一段时间;也有的时候,这些动力会特别强调演进中的具体“塑形”形式。①

叙事“结尾”的进程可从如下四个方面来解读:(1)“**揭示/收尾**”(*exposition/closure*):无论“不稳定因素”和“紧张因素”的状态如何,这一关于人物、行动等的叙事信息都变成了收尾的技巧。如尾声(epilogues)、后记(afterwards)、附录(appendixes)等。(2)“**抵达**”(*arrival*):“全局性的不稳定因素”或“全局性紧张因素”被全部或部分地解决。(3)“**告别**”(*farewell*):隐含作者、叙述者、读者之间大结局式的交流。“告别”有可能会(也有可能不会)涉及对受述者的直接陈述,但是最后阶段的交流可能都会对读者对于整个叙事的反应产生影响。(4)“**完成**”(*completion*):读者对整个叙事“演进”式反应的结局,这些反应包括读者对整个叙事所做出的伦理判断和审美判断。②

对叙事“起始”、“中段”、“结尾”在进程过程中所各自展现出的四个方面,可由下图加以表示:

起始	**中段**	**结尾**
揭示	揭示	揭示/收尾
启动	航行	抵达
初始化	互动	告别
进入	中级塑型	完成

叙事进程的十二个方面③

① Phelan, *Experiencing Fiction*, pp. 19–20.

② Ibid, pp. 20–21.

③ Ibid, p. 21.

在从宏观层面，即从故事和话语层面对叙事进程的两种动力（文本动力、读者动力）加以阐释之后，费伦又从微观层面，即从叙事的“起始”、“中段”、“结尾”对叙事进程做了细节上的分析，由此为解读叙事进程提供了一幅较为完整的画面。可以说，叙事进程的十二个方面为我们追踪文本动力和读者动力提供了一条重要途径。但是，这十二个方面不会为任何叙事进程的具体路径提供预测，也不会限制任何叙事的“起始”、“中段”、“结尾”。

那么叙事判断与叙事进程之间存在着什么样的关系呢？如前所述，对这一问题，费伦没有做出实质性的回答。相反，他虚晃一枪，把话题转移到了对叙事判断三种类型之间关系的探讨上。[①] 在笔者看来，叙事判断与叙事进程首先存在着一种互为因果、互为依存的关系。叙事判断是读者对叙事做出的反应的结果，这种反应表现在阐释、伦理、审美等层面上，就演变成了阐释判断、伦理判断、审美判断。如果说，叙事进程的效果（不稳定因素的效果）在故事层次上表现为人物的“维度”（dimensions）转化为人物的“功能”（functions），那么叙事进程的效果（紧张因素的效果）在话语层次上则表现为叙事判断。也即是说，叙事进程引发了叙事判断，随着叙事进程的变化，读者做出的叙事判断也会发生一定程度的改变。但是从另一方面来说，既然叙事判断是读者对叙事的反应，那么它也必然推动着叙事的进程。此外，就读者对叙事的参与程度而言，叙事判断完全是读者主体性的结果，而叙事进程则是读者主体性和文本自身具有的内在逻辑共同作用的结果。

如果回到《体验小说》一书所关注的核心论题“以相似的方式，体验相同的作品”，那么叙事判断和和叙事进程又是相通的。在费伦看来，叙事判断和叙事进程都是读者共享阅读体验的两条理论路径。那么这两条理论路径在叙事批评实践上是否可行呢？对此，费伦通过对九部叙事作品的分析，作了肯定性的回答，进一步彰显了修辞叙事理论的力量。

---

① 关于三种类型的叙事判断之间的关系，参见本章“叙事判断的理论建构及其运作”这一部分结尾处的论述。

第三节　修辞叙事理论力量的汇演：来自“叙事性”作品的批评实践[①]

一方面，费伦在叙事批评实践的基础上建构和发展修辞叙事理论；另一方面，他又把修辞叙事理论放置于叙事批评实践中，加以反观和检验。为了验证叙事判断和叙事进程对于读者共享阅读体验的作用和效度，他在《体验小说》一书的两个主体部分，详细分析了九部“叙事性”程度不等的叙事作品，旨在探讨叙事判断和叙事进程在它们之中的运作及其为共享阅读体验所提供的可能空间。

在“判断与进程：起始、中段、结尾”这一部分中，费伦分析探讨了所谓的高度“叙事性”的作品，如简·奥斯汀的《劝导》（*Persuasion*, 1818）、托尼·莫里森的《宠儿》、伊迪斯·华顿（Edith Wharton）的《罗马热》（“Roman Fever”, 1934）、伊恩·麦克尤恩的《赎罪》（*Atonement*, 2001）等。

论及《劝导》，费伦认为这部小说是奥斯汀“对叙事喜剧最激进的实验之作”[②]。在以婚姻情节为视角考察了奥斯汀的叙事喜剧创作策略之后，费伦着力探讨了叙事判断在小说“起始”和“中段”中的作用，以及叙事判断对整个叙事进程的影响。费伦认为，《劝导》一书情节进展十分缓慢，“起始”部分竟然包括了三个章节，虽然“中段”一直在向前推移，但依然步履“迟缓”。鉴于奥斯汀前期作品的进程模式，《劝导》的“起始”和“中段”中别样的进程使读者不禁产生这样的疑问：这部作品难道不会以男女主人公的结婚为结局吗？奥斯汀对叙事形式的试验主要表现在两个方面：一是在“起始”和“中段的前部”放弃对“喜剧安慰”（comic assurance）的使用；二是让安妮作为主要的聚焦者，由此将我们对小说的审美体验和情感体验完美地结合在一起。费伦认为，《劝导》为读者提供了一种不同于奥斯汀前期小说的阅读体验，这种体验产生了与众不同的审美效果，[③]使得该部小说成为奥斯汀“美学成就最高的一部作品”[④]。

---

① 此处之所以使用“叙事性”一词，旨在为了区别于费伦提出的“混杂型叙事”（hybrid forms of narrative）中的“抒情性”（lyricality）叙事和“图像性”（portraiture）叙事。详见本章下一部分内容：“修辞叙事理论力量的拓张：对‘混杂型叙事’批评的尝试”。

② Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 27.

③ Ibid., p. 32.

④ Ibid., p. 50.

诺贝尔文学奖获得者莫里森的扛鼎之作《宠儿》向来是批评家的“宠儿”。虽然有关该部小说的评论汗牛充栋、不胜枚举,但遗憾的是,很少有论者注意到主人公塞斯在逃亡途中选择杀死自己女儿这一行为所涉及的伦理问题。费伦主要从如下五个方面来探究莫里森笔下的叙事形式和伦理选择的效果:(1)考察莫里森把塞斯杀女这一行为放置在进程“中段”的原因。(2)鉴于隐含作者与读者在文本中伦理关系的复杂性,把莫里森对塞斯的选择的处理方式加以语境化。(3)分析莫里森所使用的叙事技巧。虽然莫里森对读者的判断给予一定的引导,但她并没有清晰地表明自己的立场。(4)探究这一处理方式对读者与塞斯之间的关系所产生的影响,以及最终对读者和莫里森之间的关系所产生的影响。(5)考究莫里森的这一处理方式对于小说在此行为之后的叙事所具有的隐含意义,包括对读者的审美判断所产生的影响。[①] 需要特别指出的是,莫里森通过使用多重叙事策略把塞斯的选择放在小说的“中段”,并把伦理责任移交给了读者,由此丰富了读者的阅读体验。[②] 通过对小说“起始”和“中段”中叙事判断与叙事进程的考察,费伦得出结论:莫里森的叙事形式和伦理选择具有深远的审美意义。她采用了多元的叙事形式,在作品中引入了多重视角、多种不稳定因素和多种紧张因素。阅读这样的作品,读者不难体验到蕴含其中的深层次的不安和丰厚的阅读回报,这两种阅读体验的结合正是解读该部作品审美力量的不二法门。[③]

论及华顿的著名短篇小说《罗马热》,费伦认为这部作品的修辞效果在极大程度上依赖于小说“意想不到的结局”(surprise ending)。而华顿对“意想不到的结局”的使用又为伦理判断和审美判断之间的互动关系提供了有力的佐证。[④] 为了探讨叙事技巧、伦理、审美之间的关系,费伦聚焦于如下两个问题:(1)华顿如何“塑造”(shape)读者从叙事的起始到叙事的结尾对人物及他们所处情景的反应?(2)这一“塑造”方式的伦理效果和审美效果何在?特别是迟迟不肯揭示的“意想不到的结局”有什么样的伦理效果和审美效果呢?[⑤] 为了更好地回答这两个问题,费伦精选了《罗马热》“结尾”处的“完成”这一阶段,分析了叙事进程与伦理判断、审美判断之间的相互关系,并指出它们对读者阅读体验的作用。

---

① Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 52.

② Ibid., p. 54.

③ Ibid., p. 77-78.

④ Ibid., p. 95.

⑤ Ibid., p. 96.

同其对其他叙事作品的分析相比较，费伦对麦克尤恩的《赎罪》一书的探讨则主要围绕叙事判断而铺展开来。在考察了小说“起始”部分的进程之后，费伦重点探讨了读者对主人公布里奥尼错误指证的判断、对她赎罪努力的判断，以及对作者麦克尤恩错误辨认的判断。[①] 费伦认为，他对以上四部作品（《劝导》、《宠儿》、《罗马热》、《赎罪》）的叙事技巧和修辞目的的分析，证明了“叙事判断和叙事进程作为理解叙事体验的工具是充分合理的”。[②]

为了进一步展现叙事判断和叙事进程的解释力，费伦不满足于对那些具有“叙事性”的叙事作品的探究，他还尝试性地对具有“抒情性”和“图像性”的叙事作品做了相似的分析。

第四节　修辞叙事理论力量的拓张：对“混杂型叙事”批评的尝试

费伦认为20世纪一些颇有创新性和感染力的短篇小说或对话体诗歌，是融叙事、抒情、图像于一体的“混杂型叙事”（hybrid forms of narrative），而迄今为止的叙事理论对“混杂型叙事”的研究无疑有着明显的不足。[③] 什么是“混杂型叙事”呢？费伦解释道：“混杂型叙事”有两种具体的类型，即“抒情叙事，指的是含有抒情诗成分的叙事；图像叙事，指的是含有人物写真成分的叙事”。[④] 在《体验小说》的另一主打版块“抒情叙事和图像叙事中的判断与进程”中，费伦遴选了五部“混杂型”叙事作品来进一步展示修辞叙事理论的力量。

在费伦看来，所谓的“抒情叙事”（lyric narrative）大致有如下两种类型：

> （1）某人为了某种目的在某个场合告诉某人（甚至是他或她自己）某事——如一个场景、一种情感、一种感知、一种态度、一种信仰等；（2）某人在某种场合告诉某人（甚至是他或她自己）关于他或她对某事的思考；换言之，这一类型的抒情诗记录了说话人的所思所想。[⑤]

费伦认为，与解读一般叙事作品的不同之处在于，在“抒情叙事”中，与其说

---

① Phelan, *Experiencing Fiction*, pp. 109–132.

② Ibid., p. 132.

③ Ibid., p. 151.

④⑤ Ibid., p. 22.

作者的读者是扮演着观察者和评价者的角色，倒不如说他是扮演着参与者的角色，作者的读者不加甄别地站在说话人的立场。“抒情叙事”的进程具有双重性质：一方面，叙事作品逐渐揭示说话人的所处情境和视角；另一方面，作者的读者对叙事作品所揭示的内容，有了更深层次的理解和更深入的参与。[①]

就“抒情叙事”而言，费伦着力考察了海明威（Ernest Hemingway）的《一个干净明亮的地方》、桑德拉·西斯内罗斯（Sandra Cisneros）的《在溪流上喊叫的女人》（“Woman Hollering Creek”，1991）、罗伯特·弗罗斯特（Robert Frost）的《家庭风波》（“Home Burial”，1915）三部作品的叙事进程和叙事判断。关于哪个人物在《一个干净明亮的地方》这部作品的对话中最先引入“虚无”（nothingness）这一话题，在西方学界争论已久。海明威去世后，斯克里布纳出版公司（Scribner）决定更改作品中的对话，以确定话题的挑起者。通过运用叙事进程和叙事判断的双重视角对小说的“抒情叙事”加以分析，费伦得出结论：斯克里布纳出版公司对小说中对话的修改是完全合理的。在《在溪流上喊叫的女人》中，西斯内罗斯在十四个非连续的段落中使用了多重的叙述声音，讲述了女主人公赫尔南德兹的不幸婚姻。文本中的叙述声音随意切换，叙事时间反复跳跃。费伦认为，十四个非连续的段落共同拼贴出了一幅马赛克图画，作者的读者的任务在于推断出图画的整体形态和设计意图。[②] 在对该部作品的叙事进程和叙事判断加以分析之后，费伦进一步肯定了小说的审美价值与艺术成就。《家庭风波》是诗人弗罗斯特的著名戏剧性对话体诗歌，再现了一对夫妻对他们已经死去的婴儿的复杂情感：悲伤、恐惧、爱以及愤怒。通过对该诗叙事进程和叙事判断的分析，费伦力图说明：“弗罗斯特利用抒情叙事这一独特形式建构了作者的读者在阅读体验上所具有的不同伦理维度，而这一伦理对于审美判断又产生了至关重要的影响。”[③]

如前所述，“混杂型叙事”的另一重要类型是“图像叙事”（portraiture narrative）。[④] 在费伦看来，“图像性”居于“抒情性”和“叙事性”的中间位置，是邀请作者的读者来理解叙事所揭示出的人物的修辞设计（rhetorical

---

① Phelan, *Experiencing Fiction*, pp. 22–23.

② Ibid., p. 154.

③ Ibid., p. 199.

④ 需要注意的是，费伦所言的“图像叙事”（portraiture narrative）与当下西方学界研究的热门话题“文字成像”（ekphrasis）是两个不同的概念。根据《叙事理论指南》的解释，“文字成像”是指“在文学作品中，文字对视觉构图的再现。”（the representation of a visual composition in a literary work）参见 James Phelan and Peter J. Rabinowitz eds., *A Companion to Narrative Theory* (Oxford: Blackwell, 2005), p. 544.

design)。与"抒情叙事"别无二致,"图像叙事"也有着双重进程:一方面,随着戏剧性情境的变化,说话人的讲述行为向前逐渐推移;另一方面,为了使作者的读者能对说话人有深入的理解,作者对讲述行为的建构也在向前推移。在"图像叙事"中,虽然读者依然扮演着观察者的角色,并且这一角色一般也都会涉及对人物的判断,然而读者对人物的判断不指向有助于文本进程的读者对叙事的期待和欲望,而是读者对人物理解的一部分。[1] 而且,在"图像叙事"中,"叙述事件的时态一般都采用现在时,这倒不是因为事件对于进程很重要,而是因为它们是揭示人物的重要方式。"[2]

就"图像叙事"而言,费伦主要探讨了修辞叙事原则对爱丽丝·门罗(Alice Munro)的《普罗》("Prue", 1983)、安·贝蒂(Ann Beattie)的《双面伊人》("Janus", 1986)这两部图像叙事类作品的解释力。在费伦看来,这两部叙事作品的共同之处在于,它们都使叙事为揭示人物的性格服务。就《普罗》的叙事进程而言,它在文本动力这一层面上是完整的,但是在读者动力这一层面上却不尽如此。费伦重点分析了小说在读者动力这一层面上的叙事进程及其对伦理判断的影响。此外,费伦还着重探讨了《双面伊人》中的女主人公安德里亚对碗的迷恋这一不正常的行为及其功能。在费伦看来,安德里亚对碗的迷恋不是引起她所处情境发生变化的标记,而是作者贝蒂用来逐渐揭示其笔下人物性格的叙事策略。

在《体验小说》一书的"引论"中,费伦挑明了该书的意旨:力图通过"聚焦于叙事判断和叙事进程,帮助我们以多种方式来理解形式、伦理和审美这三个修辞概念之间的区别和联姻","展示修辞叙事理论的力量"。[3] 事实证明,费伦基本达到了其预期的目标,两名书稿审读人对《体验小说》的高度评价就是该书意旨实现的有力佐证。康奈尔大学英文系教授哈里·E. 肖(Harry E. Shaw)在读完该书后认为:"《体验小说》一书不仅巩固、扩展、丰富了他(费伦)先前的著作,而且还开辟了被费伦称之为'混杂叙事形式',即'抒情叙事'与'图像叙事'的新领域。"书稿的另一审读人,美国昆斯学院和纽约城市大学研究生中心英文系教授戴维·里克特(David Richter)说:"《体验小说》结构清晰,论点鲜明,是一部非常有用、可读性强的专著。叙事虚构作品的研究者,不论其学术造诣如何,

① Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 23.

② Ibid., p. 153.

③ Ibid., p. 24.

都会从中获益匪浅。”①

但是,《体验小说》一书也并不是白璧无瑕,它无可避免地存有一定的疏漏与盲点。就宏观层面而言,在叙事判断三种类型之间的关系上,费伦只注意到审美判断与阐释判断和伦理判断之间的历时关系,而忽视了它们之间也存在共时关系的可能;只注意到阐释判断和伦理判断之间的共时关系或平行关系,而忽略了它们之间也存在着历时关系或因果关系的可能,即阐释判断是伦理判断的基础,伦理判断的发出是以读者对文本的阐释为基础;只注意到伦理判断之于审美判断的服务功能,而忽略了审美判断之于伦理判断的服务功能。就微观层面而言,费伦在原先四种“伦理取位”的基础上,又增加了修辞目的的伦理,即“整个叙事行为的伦理维度”。但是,这与已有的“隐含作者”的“伦理取位”在很大程度上是重合的,似乎没有增加的必要。② 此外,费伦既没有提及关于叙事判断的七个命题之间的关系,也没有详细阐述叙事判断与叙事进程之间的互动关系,无疑为读者的理解增加了一定的难度。

若换一种视角来看,一定程度的盲点也是费伦修辞叙事理论得以深入发展的前提和先兆。德国文论家丽芙·豪斯肯(Liv Hausken)说:“任何研究视角都会有盲点,而且一定程度的盲点也是必要的。看到一些事情的同时,也就意味着忽视了另一些事情”,③因此研究盲点往往也是“调整和修正现存理论框架的机遇。”正如费伦本人所一直关注的“叙事进程”一样,其修辞叙事理论实际上也在经历着一种进程。援引费伦自己的话来说:修辞叙事理论“始终处于建构之中,它将会随着新旧叙事,及其他叙事理论的发

---

① 关于哈里·E.肖和戴维·里克特两位书稿审读人对《体验小说》的详细评价,参见该书的封底。

② 就这一问题,笔者曾通过电子邮件与费伦本人有过交流,得到费伦的基本认同。费伦也认为新增加的“伦理取位”,即“修辞目的的伦理”,的确与“隐含作者”的“伦理取位”存在一定程度的重合,但他坚持认为“修辞目的的伦理”有增加的必要。参见2007年11月11日费伦给笔者的电子邮件,原文如下:“Yes, the ethics of rhetorical purpose is similar to the ethical position of the implied author in relation to the characters, the narrator, the narratee, and the narrative and authorial audiences. I introduced this idea as a way to indicate an interest in the ethical dimension of the larger purposes of the narrative. Since I had developed the previous four positions primarily as a way of talking about the ethical dimension of any one part of a narrative, I thought it would be useful to add this fifth concept to the model.”

③ Liv Hausken, “Textual Theory and Blind Spots in Media Studies,” *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, ed. Marie-Laure Ryan (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004), p. 391.

展，而不断地修正。”[①]费伦称《体验小说》一书是他“全面阐述修辞叙事理论的第五篇章”[②]，我们期待着第六、第七乃至更多篇章的出现。

---

① Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 87.

② Ibid., p. xiii.

第六章　后经典语境下重构叙事学研究的基础工程：论戴维·赫尔曼《叙事的基本要件》

在接受访谈时，美国著名后经典叙事学家戴维·赫尔曼指出，推动当下的叙事学研究主要有两条路径："首先是重新思考叙事研究的基本概念和方法，其次是开辟新的不断出现的研究领域。"①实际上，赫尔曼本人就是这两条路径的践行者。就第二个路径（开辟不断出现的新的研究领域）而言，赫尔曼极力倡导跨学科的叙事学研究，在认知叙事学、跨媒介叙事学、语料库叙事学、多模态叙事学等多个叙事研究领域都有建树，而就第一个路径（重新思考叙事研究的基本概念和方法）而言，赫尔曼不仅审视了人物、聚焦等基本概念，更是在叙事学诞生四十周年、"后经典叙事学"提出十周年之际，重磅推出了《叙事的基本要件》（*Basic Elements of Narrative*, 2009）一书，对叙事的基本构成因子做出了别有新意的思考。

本章以《叙事的基本要件》为底本，重点讨论了两个问题：（1）"什么是叙事？"（2）"怎么研究叙事？" 在笔者看来，这两个问题是叙事学研究的根本问题，不仅反映了叙事学研究的基本立场、方法取向，甚至决定了叙事学研究的最终目标和结果。经典叙事学如此，后经典叙事学也是如此。在"什么是叙事？" 这个问题上，赫尔曼绕开了经典叙事学家关于叙事的"二分法"（故事与话语）或"三分法"（叙述、文本、话语）的老路，提出了叙事的"四分法"（情境、事件序列、建构世界/分裂世界、感应）；在"怎么研究叙事？"这个问题上，赫尔曼倡导包含认知科学、语言学、语言哲学等在内的跨学科方法，为重构叙事学研究的基础工程做出了颇有意义的探索。

---

① 尚必武：《叙事学研究的新发展》，第 103 页。

第一节　叙事学研究基础工程的建设与叙事概念的界定

重构叙事学研究的基础工程，是近期西方叙事学界的一个重要态势，主要表现在三个方面：

第一，现有的叙事学研究入门著作的不断重印和再版。经典的叙事学研究入门著作，如迈克尔·图伦的《叙事：批判语言学引论》、里蒙-凯南《叙事虚构作品：当代诗学》分别于2001年和2002年发行了第二版。荷兰叙事学家米克·巴尔的《叙事学：叙事理论导论》自1997年发行第二版之后，又于2009年推出了第三版。

第二，新的叙事学研究入门著作的不断问世。2002年，剑桥大学出版社推出了H. 波特·阿博特的《剑桥叙事导论》。该书推出之后，被美国多所大学作为叙事学课程的教材，并于2008年发行了第二版。同年，里克·奥特曼（Rick Altman）也推出了叙事学研究的入门之书《叙事理论》（*A Theory of Narrative*, 2008）；比吉特·诺伊曼（Birgit Neumann）和安斯加尔·纽宁出版了《叙事虚构作品研究导论》（*An Introduction to the Study of Narrative Fiction*, 2008）。2009年，劳特利奇出版社（Routledge）推出了德国著名叙事学家弗鲁德尼克的《叙事学导论》。2010年初，德国汉堡大学"跨学科叙事学研究中心"主任、"欧洲叙事学网"主席沃尔夫·施密特（Wolf Schmid）又推出了《叙事学引论》一书。

第三，叙事学研究工具书的推出与更新。上个世纪80年代，美国宾西法尼亚大学教授杰拉德·普林斯推出了首部叙事学研究的工具书《叙事学词典》，为普及推广叙事学研究做出了重要的贡献。2003年，《叙事学词典》修订再版，增补更新了包括"叙事学"在内的若干词条。赫尔曼等主编的《劳特利奇叙事理论百科全书》也在2005年问世之后，于2008年推出了软装版，大大降低了对叙事学研究感兴趣的学生和学者的购买成本。2009年，德国沃尔特·德·格鲁特出版社更是在全球召集了多名重量级的学者推出了《叙事学手册》一书，辑录了包含"认知叙事学"、"叙事性"、"隐含作者"等在内的32个条目，给众多的叙事学研究人员提供了查阅和参考的便利。

现有叙事学研究入门著作的不断重印再版以及新的入门著作的不断问世，无疑向我们传递了这样的信息：建设叙事学研究的基础工程依然是一项

重要的课题。对于建设叙事学研究的基础工程、普及叙事学研究的基本建设,叙事的概念与叙事的基本构成自是无法绕过的话题。在《叙事分析手册》中,吕克·赫尔曼和巴特·凡瓦克两位学者指出:"如果叙事学是关于叙事文本的理论,那么首先要解决的就是叙事的定义。"①"什么是叙事?""怎么研究叙事?"这两个问题涉及叙事学研究的根本。"什么是叙事?"直接指向叙事的定义。"怎么研究叙事?"涉及叙事研究的方法和路径。叙事的定义是探讨叙事要件和叙事研究方法的重要前提。但是,在叙事学的发展史上,叙事的定义却纷繁芜杂,存有争议。或许,在这种意义上而言,叙事成为"竞争中的一个概念",并由此引发了"叙事转向的又一转向"。②

首先,就叙事学研究的工具书而言,叙事的定义不尽相同。最新版的《叙事学词典》把叙事界定为"一个或多个虚构或真实事件(作为产品、过程、对象和行动、结构与结构化)的再现,这些事件由一个、两个(明显的)叙述者向一个、两个或多个(明显的)受述者来传达。"③在《劳特利奇叙事理论百科全书》中,"叙事"条目的作者玛丽-劳勒·瑞安指出了探究叙事本质的两种方法:描述性方法和定义性方法。瑞安认为,关于叙事的描述性方法可以"和谐共存",而关于叙事的定义性方法则存有冲突,具体表现为六个难以解决的问题:第一,叙事是否会因文化和历史时期的不同而不同?第二,叙事是否预设了叙述者的语言行为?第三,叙事性的特征是否可以被分为不同的层次?第四,叙事性是形式还是内容?第五,叙事的定义是否把所有文学作品都放在同等重要的地位?第六,叙事是否同时要求话语/故事、能指/所指,或叙事是否可以不需要把文本作为自己的实现形式?在瑞安看来,第六个问题之于叙事的界定最为重要,因为它涉及了叙事的构成。④ 那么究竟什么是叙事呢?在百科全书中,瑞安并没有对此做出明确的回答。相反,她只是从认知科学的角度对"故事"做出了界定,即"故事是认知建构"(story as cognitive construct)。⑤ 直至两年以后,在《建构叙事的定义》一文中,瑞安才对"什么是叙事"这一问题正式做出了较为明确的回答,即提

---

① Herman and Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis*, p. 11.

② 关于"竞争中的叙事",可参见 James Phelan, "Narratives in Contest; or, Another Twist in the Narrative Turn," *PMLA* 123. 1 (2008), pp. 166-175.

③ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Revised Edition), p. 58.

④ Marie-Laure Ryan, "Narrative," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), pp. 345-347.

⑤ Ibid., pp. 347-348.

出了叙事的“模糊子集式定义”(a fuzzy-set definition)。①

其次,就一般的叙事学导论而言,叙事的定义也同样存有差异。在《叙事学导论》中,苏珊·奥尼嘉和加西尔·兰德把叙事界定为:“对一系列事件的再现,这些事件以某种时间或因果的方式有意义地连接在一起。”②在《叙事:批判语言学引论》中,迈克尔·图伦把叙事界定为:“一系列被感知的、存在一定连接关系的事件。”③在《叙事虚构作品:当代诗学》中,里蒙-凯南通过界定叙事虚构作品来审视叙事,她说叙事虚构作品是对“虚构事件的连续性叙述。”④在《剑桥叙事导论》中,阿博特把叙事界定为“对一个事件或一系列事件的再现。”⑤在其新著《叙事学导论》中,弗鲁德尼克说:“叙事是通过语言和(或)视觉媒介对一个可能世界的再现,其中心是一个或几个具有人类本质的人物,这些人物处于一定的时空,实施带有一定目的的行动(行动或情节结构)。”⑥在《叙事学:叙事理论导论》中,米克·巴尔虽然没有明确地界定什么是叙事,但她解释了什么是叙事文本,即“一个代理者或主体通过具体的媒介,如语言、意象、声音、建筑或它们的结合,来向受述者(向读者)‘讲述’一个故事。”⑦

20 世纪 90 年代,当叙事学研究出现后经典转向之后,叙事的界定似乎更为繁杂多样。回顾叙事学在后经典阶段的发展时,里蒙-凯南说:“在很多跨学科的交叉上(例如,文学与精神分析、哲学、历史学、法律研究),叙事的概念已经被扩大了。部分地受到社会科学领域中建构主义理论的影响,叙事是指感知、组织和建构意义的方式,是一种不同于逻辑和话语思维的认知模式,但绝不亚于逻辑和话语思维。”⑧例如,在修辞叙事学家看来,叙事是“某人在某个场合为了某个目的向某人讲述某件事情的行为”⑨。在认知

---

① Marie-Laure Ryan, “Toward a Definition of Narrative,” *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 22-35.

② Susan Onega and José Ángel García Landa, *Narratology: An Introduction* (London: Longman, 1996), p. 4.

③ Michael Toolan, Narrative: *A Critical Linguistic Introduction* (Second Edition) (London: Routledge, 2001), p. 6

④ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Second Edition) (London: Routledge, 2002), p. 2.

⑤ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Second Edition) (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 13.

⑥ Fludernik, *An Introduction to Narratology*, p. 6.

⑦ Mieke Bal, *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative* (Third Edition) (Toronto: University of Toronto Press, 2009), p. 5.

⑧ Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (2nd edition), p. 151.

⑨ Phelan, *Living to Tell about It*, p. 217.

叙事学家看来,叙事是一种"认知工具"(cognitive instrument),而在这种意义上,"故事可以作为一种有力的思维工具,即在很多语境下是可以用来组织和解决问题的手段。"①

可见,在究竟"什么是叙事?"这个问题上,西方叙事理论家莫衷一是、各执一端。苏珊·奥尼嘉和加西尔·兰德说:"叙事这一术语在潜在意义上是模糊的。"②换一种视角而言,叙事概念的模糊性和不确定性,恰恰说明了叙事的多义性。叙事的多副面孔导致了剖析叙事基本要件的困难。对此,赫尔曼表示赞同,他说:"分析故事基本要件的挑战部分地归因于叙事的多个侧面:叙事作为一种认知结构或理解经验的方式,叙事作为文本类型,这种文本类型被那些以任何数量的符号媒介(书面或口头语言、漫画和绘本小说、电影、电视、以计算机为交际媒介的即时信息等)生产和导向故事的人生产和阐释出来,作为既影响故事讲述行为又受到故事讲述行为影响的交际互动的手段。"③

里克·奥特曼认为,对叙事研究的回顾"呼唤着叙事的新定义,进而打开更加广阔的涵盖范围,可以包括更多的文本与经验。"④那么在赫尔曼看来,什么是叙事呢?在《叙事的基本要件》一书的第一章,赫尔曼力图"建构叙事的工作定义",即叙事是"人类用以评价时间、过程和变化的基本策略,这一策略虽然与科学解释模式相对,但绝不逊色于科学解释模式"。⑤ 基于这样的工作定义,赫尔曼提出了构成叙事的四个基本要件:

> (1)叙事是一种再现模式,这一模式不仅存在于具体的话语语境或讲述情境,而且必须依据具体的话语语境或讲述情境来加以阐释。
>
> (2)这一再现模式聚焦于具体事件的时间结构。
>
> (3)按照次序,这些事件在故事世界中引入某种破坏或不平衡,而故事世界涉及人类或类似于人类的代理者,无论这一被再现的世界是真实的或是虚构的、现实的或是幻想的、记忆的或是梦见的,等等。
>
> (4)再现传递了生活在这一"变动中的故事世界"(storyworld-in-flux)的经历,强调事件对于受到事件影响的真实意识或想象意识的压

① David Herman, "Narrative as Cognitive Instrument," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), p. 349.

② Onega and García Landa, *Narratology: An Introduction*, p. 4.

③ *Herman*, *Basic Elements of Narrative*, p. 7.

④ Rick Altman, *A Theory of Narrative* (New York: Columbia University Press, 2008), p. 2.

⑤ Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 2.

> 力。因此,一个重要的附带条件就是,叙事的中心论题是关于感应(qualia),这是心智哲学家用来指某人或某事有某种具体经历的"像什么"(what it is like)的感觉。这个附带条件对于近期关于意识本质的争论的叙事研究十分重要。①

简单地说,赫尔曼把叙事的基本要件归纳为四个方面:"情境"(situatedness)、"事件序列"(event sequencing)、"建构世界/分裂世界"(world-making/ world-disruption)、"感应"或"像什么"(what it's like)。

赫尔曼补充道,这四个基本要件也可以被看作是"叙事性"(narrativity)的条件,即什么使得叙事成为叙事。② 在赫尔曼看来,叙事要件是可分级的因素,而不是呈绝对的二元对立式的变化,即叙事要件的可分级性本质有助于解释为什么有的叙事文本类型更具有故事原型、更像叙事。但问题的关键在于,这四个要件在何种意义上构成了叙事的原型? 研究叙事要件又需要哪些方法?

第二节 叙事的基本要件及其研究方法

赫尔曼坦言:《叙事的基本要件》的总体目标在于为叙事的独特属性提供阐释,旨在通过对叙事基本要件的分析,为故事及其运作方式提供解释,由此区别故事讲述和其他再现模式。③ 为了挖掘叙事的独特属性,对叙事基本要件及其研究方法的讨论,自然成为重要的命题。

1."情境":叙事的第一基本要件

在叙事的四个基本要件中,为什么"情境"成为赫尔曼所讨论的第一个要件? 赫尔曼的解释是,故事总是被嵌入在具体的话语语境和讲述情境中。④ 实际上,就情境而言,在赫尔曼之前,就已经有学者对这一论题做过论述,美国华盛顿大学的苏珊尼·基恩(Suzanne Keen)即是一例。

在《叙事形式》一书中,基恩指出,情境描述了叙述者的所在位置,叙述者如何以隐性或潜在的方式表现自己的存在,以及叙述者同人物之间的关

① Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 14

② Ibid., p. 2.

③ Ibid., p. 1.

④ Ibid., p. 6.

系等。换言之,情境描述了作者和读者之间的媒介本质,其中包括两种极端的情况:在自传体叙事中,叙述者与作者极为相似;其他类型的叙事则可能完全采用中立的立场,记录人物在舞台上的活动。① 但是赫尔曼笔下的情境则另有所指。

在赫尔曼看来,叙事的第一个基本要件"情境"或"叙事场合"(narrative occasions)主要包含两种意思:第一,利用文本线索重构故事世界的阐释者必须对具体讲述语境下的交际目的加以推断,倾向于使用一些文本线索,对选中的文本线索加以编排。第二,叙述过程不仅处于特定的话语语境之中,而且还赋予话语语境特定的的结构。简言之,情境可以被看作是影响阐释叙述行为的交际环境,也可以被看作是受到故事讲述实践影响的语境。②

可见,赫尔曼所指的情境与基恩所讨论的情境,有着明显的不同。在基恩那里,情境只是指叙述者所处的讲述语境,而赫尔曼的情境则既指涉讲述语境,也指涉阐释语境。不过,需要注意的是,赫尔曼眼中的情境,主要以故事讲述的参与者为参照对象:当参与者是"受述者"("读者"或"受众")的时候,情境则偏向于指涉"故事讲述"行为的阐释语境,即"受述者"需要根据具体语境对"故事讲述"行为的意义加以推断和阐释;当参与者是"叙述者"的时候,情境则偏向于"故事讲述"行为的发生语境,即"叙述者"的讲述行为影响了整个话语环境。

那么该如何研究情境呢?赫尔曼主要罗列了三种方法:社会语言学方法、话语心理学方法以及叙事学方法。首先,就社会语言学方法而言,赫尔曼较为详细地评述了戈夫曼(Erving Goffman)的"生产格式"(production formats)和"参与框架"(participation frameworks)理论。借助这一理论,戈夫曼重新思考了说话者与听众之间的关系,从而可以更好地理解谈话的内容以及人们参与谈话的各种方式,揭示了故事讲述的情境性本质,即故事如何嵌入在复杂的、多维度的交际过程中。此外,赫尔曼还在社会语言学方法的范畴下讨论了口头对话中话题转换的问题。在对话中,一方面,说话者努力完成自己的话语,不让别人打断;而另一方面,听众则努力寻找机会,接过话题。如此看来,故事和故事讲述不仅仅从交际互动中涌现出来,而且在另外一个层次上,也可以再现社会交际的过程。因此,赫尔曼总结说:在面对面交际以及其他交际语境中,故事既用于某种实践模式,也组织了这一实践模

---

① Suzanne Keen, *Narrative Form* (Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2003), pp. 30-31.

② Herman, *Basic Elements of Narrative*, pp. 37-38.

式,使得参与者合作完成了大范围、多单位的话语生产。① 研究情境的另一种方法是话语心理学。就这一方法而言,赫尔曼主要分析了哈雷(Rom Harré)以及朗恩霍弗(Luk Van Langenhove)的“定位理论”(theory of positioning)。根据这一理论,会话参与者用言语把自己定位在故事线条的某个位置上。在他们看来,叙事讲述的功能在于可以给叙述的讲述者和接受者定位。在话语交际中,一个人可以在话语中,把自己定位为“有权力的一方”和“缺乏权力的一方”,由此反映了叙事的“情境性本质”,即在故事线条所提供的语境中,言语行为可以被看作具有角色定位的功能。②

赫尔曼所讨论的研究“情境”的最后一种方法是叙事学方法,尤其是修辞叙事学关于叙事交际的论点。就叙事学研究框架而言,叙述可以被看成是一种交际过程,故事层面上的信息被具体的叙述者传达给具体的受述者。③ 根据叙述者对故事内容的参与程度和叙述层次,叙事学家们讨论了“自我叙述”(autodiegetic)、“同质叙述”(homodiegetic)、“异质叙述”(heterodiegetic)。

在讨论社会语言学方法、话语心理学方法以及叙事学方法之后,赫尔曼的主要立场是综合这些方法的跨学科研究范式。他认为,如果把这些方法放在一起的话,就可以给研究叙事交际的结构和动力提供互补性的工具,同时也可以揭示相同的故事讲述过程在何种程度上把不同媒介的叙事统一起来,即能够给研究“情境”提供整合性的洞见。④

在笔者看来,叙事的情境或语境主要包括两种含义:第一,叙事的微观情境,即具体“故事讲述”行为的直接发生语境或直接阐释语境;第二,叙事的宏观情境,即“故事讲述”行为的间接发生语境或间接阐释语境——历史文化语境。不难发现,在“情境”这一论题上,赫尔曼似乎只注意到了叙事的微观情境。在赫尔曼那里,研究情境的中心参照点是“故事讲述”行为,无论“故事讲述”行为的发生语境,还是“故事讲述”行为的阐释语境,皆拘泥于文本之内,忽略了文本之外的社会历史文化语境。

就语境而言,笔者同意图伦的论点。在其新著《短篇小说的叙事进程》中,图伦指出:“我们阅读的文字、理解的文字,发现蕴含故事的文字,获得期待、感情和理解的文字总是整合在一定情境语境与文化之中。”⑤赫尔曼

---

① Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 54.

② Ibid., p. 56.

③ Ibid., pp. 64-65.

④ Ibid., p. 74.

⑤ Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, p. 5.

只注意到了微观的“情境”而忽略了宏观的历史文化“情境”,这样容易导致对处于历史情境文本的阐释困难。例如,在阐释约翰·斯坦贝克(John Steinbeck)的《愤怒的葡萄》、哈伯·李(Harper Lee)的《杀死一只知更鸟》等文本时,如果缺乏对特定社会历史情境的了解,就显得比较困难。尤其是就叙事的阐释者(接受者)而言,赫尔曼没有考虑到性别、教育程度、意识形态等要素,回到了经典叙事学家的老路。作为后经典叙事学的重要发起者和倡导者,赫尔曼在情境立场上的“经典叙事学”回潮,是令人费解的。

2.“事件序列”:叙事的第二基本要件

如果叙事的第一基本要件(情境)所讨论的是叙事的生产语境和阐释语境,那么叙事的第二基本要件(事件序列)则是关于叙事文本自身,讨论的重点是“在何种程度上,事件序列的具体方法把叙事文本类型同描述和解释区别开来”①,即“同什么比较,叙事成为叙事?”(Narrative, compared to what?)研究“事件序列”的核心方法是“文本类型”(text-type)理论。在赫尔曼看来,“文本类型”理论可以解决一系列与“事件序列”相关的问题,这一研究方法强调了作为叙事再现属性的时间结构,以及一些具体化的事件,进而把故事同其他的解释类型区别开来。

若要研究文本类型,首先需要理解什么是“文本”(text)。在《叙事术语评论》一书中,查特曼指出:“时间上可以控制读者接受的任何交际”都可以被看作是文本。换言之,文本是“控制时间的结构。”②同叙事的概念相仿,在文本类型的划分上,叙事学界存有广泛的争议。查特曼主要区分了三种文本类型:叙事、议论与描述;弗鲁德尼克区分了五种文本类型:叙事、议论、对话、教导、反思;③弗塔嫩也区分了五种文本类型:叙事、描述、教导、说明以及议论。④

赫尔曼从研究事件序列这一目的出发,提出了研究文本类型的两种方法:第一,“横向方法”,这一方法按照层层包含的路径,把文本类型以“文本>文本类型>文类>亚文类”的方式加以排列;第二,“纵向方法”,这一方法把文本类型分别并置为“叙事、描述、解释”三种类型。赫尔曼认为,不同

---

① Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 89.

② Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), p. 79.

③ Monika Fludernik, "Genres, Text Types, or Discourse Mode? Narrative Modalities and Generic Categorization," *Style* 34. 2 (2000), pp. 274-292.

④ Tuija Virtanen, "Issues of Text Typology: Narrative—A 'Basic' Type of Text," *Text* 12. 2 (1992), pp. 293-310.

的文本以不同的方式来控制时间，因此文本类型理论的重要旨趣就在于区分文本控制时间的不同方式。

颇有趣味的是，作为以认知叙事学为研究重心的后经典叙事理论家，赫尔曼主要从认知科学的角度出发，对“叙事、描述、解释”作出界定。在赫尔曼看来，

> 描述可以被看作是一种认知活动，有可能成为一种话语或文本，也有可能不成为一种话语或文本。如果被文本化的话，描述可以在多种媒介中出现，也受到多重再现规约的影响，如计算表格、人格特征列表、人种学实践等。①

> 叙事是一种认知活动，有可能是已经实现的艺术，也有可能是未经实现的艺术。这一文本类型涵盖了很多的媒介与再现规约，从手势语，到电影叙事，到面对面的故事讲述，到先锋试验性质的文学叙事等。②

> 解释是一种认知活动，有可能是已经实现的“物质艺术”（material artifact），也有可能是未经实现的“物质艺术”，包含了多重再现媒介和验证过程。③

一般情况下，“叙事”、“描述”、“解释”并不完全抵触，可以同时共存于文本之中，只是所占的比例略有不同而已。特别是就解释与叙事之间的关系而言，存在两种相反的情况：某些科学研究无可避免地与叙事再现模式结合在一起，而另外一些科学解释仅仅采用非叙事结构。④

在谈到“叙事”、“描述”、“解释”之间的具体关系时，赫尔曼总结道：无论如何，判断叙事如何具有科学解释、科学描述的生产和组织的特征，需要哲学家、社会学家、科学工作者、文本语言学家/话语理论家、叙事分析家之间更广泛的交流。问题的关键在于，科学家是否用叙事来作为描绘或解释工作的主要工具，或者故事是否在科学工作中扮演一个基础性质的、甚至是建构性的角色。⑤

在笔者看来，三种文本类型之间大致有三种关系：第一，三种文本类型

---

① Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 89.
② Ibid., p. 92.
③ Ibid., p. 98.
④ Ibid., p. 79.
⑤ Ibid., p. 104.

共存于同一文本之中，即形成混杂型文本；第二，不同文本类型互不包含，相互排斥；第三，各个文本类型之间的相互转化与过渡，即在一定条件下，一种文本类型可以转变为另一种文本类型。纵观赫尔曼对于文本类型之间关系的论述，不难发现，他只注意到前两种关系，即不同文本类型之间的混杂关系与相互排斥关系，而没有注意到不同文本类型之间也存在相互转化的可能。例如，“解释”类型的文本一旦具有故事讲述的形式，就有可能转变为“叙事”文本。

3.“建构世界”：叙事的第三基本要件

在赫尔曼的理论体系中，叙事的第三个基本要件是“建构世界”。“建构世界”的核心概念是“故事世界”（storyworlds）。在某种意义上说，故事世界是赫尔曼近年来叙事研究的重要旨趣。早在2002年，赫尔曼在《故事逻辑：叙事的可能性与局限》一书中就已经初步论述了关于故事世界研究的理论与构想。[①] 在《劳特利奇叙事理论百科全书》中，赫尔曼再次对“故事世界”加以阐释和说明。[②] 在《叙事的基本要件》一书中，赫尔曼不仅“旧话重提”，而且还把“故事世界”作为其主编的叙事学研究杂志的刊名。[③] 在一篇关于“叙事学研究新发展”的访谈中，针对“故事世界”这一话题，赫尔曼说：

> 我对“故事世界”这一术语的使用可以追溯到《故事逻辑》（*Story Logic*，2002）一书。在该书中，我把“故事世界”界定为由叙事或明或暗地激起的世界，无论是书面形式的叙事，还是电影、绘本小说、手语、日常对话，甚至是还没有成为具体艺术的故事，例如：我们脑子里思考的准备向朋友讲述的关于我们自身的故事，编剧写的电影剧本或电影等。故事世界是被重新讲述的事件和情景的心理模型，什么人以什么方式在什么时间、地点，出于什么原因，同什么人或对什么人做了什么事。[④]

---

① David Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2002), pp. 14-16.

② David Herman, "Storyworld," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds., David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), pp. 569-570.

③ 《故事世界：叙事研究学刊》（*Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*）是赫尔曼最新主编的叙事学研究期刊，每年1期，目前已经出版了4期。关于《故事世界》的详细介绍，可参见尚必武：《叙事学研究的新发展》，第102-103页。

④ 尚必武：《叙事学研究的新发展》，第101页。

那么“故事世界”究竟是如何被建构起来的呢？在《故事逻辑》中，赫尔曼着重分析了与“故事世界”密切相关的两大设计原则：微观设计（microdesigns）与宏观设计（macrodesigns），即建构与理解故事世界的局部策略与整体策略。微观设计主要包括我们把文本数据划分成状态、事件与行动的能力，把认知草案运用于行动序列的能力，辨别人物在这些序列中扮演的各种角色的能力，以及处理对话的能力。宏观设计则主要包括我们概念化叙事时间、空间、视角的能力，以及把故事世界定位于一定具体语境的能力。

在《叙事的基本要件》中，赫尔曼进一步指出，叙事是世界建构的“蓝本”（blueprints）。故事世界是全局性的心理再现，使得阐释者对情境、人物、事件形成一定的推断，这些情境、人物或事件要不就是由叙事文本或话语，直接提到或暗示出来。① 换言之，“故事世界”的建构脱离不开两种方式，即文本线索和读者推断。在赫尔曼看来，为建造和更新“故事世界”，故事讲述者需要用特定叙事媒介的符号线索来设计这些“蓝本”。例如，在印刷文本中，这些文本符号包括书面语言的表达手段，不仅包括单词、短语、句子，还有排版格式、印刷页码上的空间分布等；在绘本小说中，非语言因子扮演一个更重要的角色，如再现场景的人物安排、语言气球的形式等。② 为了成功地建构故事世界，叙事阐释者不仅需要重构一系列的事件和存在物，而且还要假想自己处于特定的世界之中。

就“故事世界”的研究方法而论，赫尔曼在考察了古德曼（Nelson Goodman）的“世界建构方式”（ways of world-making）理论、格理格（Richard Gerrig）的“转移理论”（the metaphor of transportation）以及瑞安的“可能世界理论”（possible world theory）之后，重点讨论了“故事世界”的时间维度与空间维度。在访谈中，赫尔曼坦言：在“故事世界”的研究方法上，他进一步走向了认知叙事学的研究课题。在故事世界的研究上，赫尔曼不仅把自己的研究建构在认知心理学家、语篇分析家、心理语言学家、语言哲学家以及其他研究人员对于人们如何创造和理解文本与话语的研究的基础之上，而且也加强与这些研究的对话。③

笔者以为，“建构世界”是赫尔曼所论述的四个基本要件中最为醒目的一个。无论是在《故事逻辑》还是在《叙事的基本要件》中，赫尔曼有意前置了世界建构的过程，把世界建构看作是叙事体验的一个重要维度。虽然经

① Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 106.

② Ibid., p. 107.

③ 尚必武：《叙事学研究的新发展》，第102页。

典叙事学家论述了“话语”之于表达“故事”的作用,但是并没有涉猎“故事世界”以及“建构世界”。就此而言,赫尔曼关于“建构世界”的论述,无疑填补了经典叙事学的一大阙如,开辟了叙事学研究的新进路。

4.“感应”:叙事的第四基本要件

赫尔曼把“感应”(qualia)或“像什么”(what it's like)看作是构成叙事的第四个基本要件,其中最关键的两个词是“意识”(consciousness)与“体验”(experientiality)。早在《建构“自然”叙事学》一书中,弗鲁德尼克就用“体验性”暗示或强调主要人物的意识。① 但需要指出的是,赫尔曼所论及的“感应”并不是叙事存在的绝对保证,而只是在交际语境下具有叙事原型的文本符号。②

“感应”(qulia)是拉丁语 quale 的复数形式,由 quality 一词演变而来。当下,“感应”一词成为认知科学、心智哲学的常用词汇。根据《MIT 认知科学百科全书》的解释,所谓的“感应”最常用来指涉心理状态的质量、体验和感觉的属性。③ 在哲学上,“感应”一词的含义却存有争议。一些哲学家把“感应”看作是所有意识状态的重要特征,而另外一些哲学家则把“感应”仅仅看作是“感觉”(sensation)和“感知”的重要属性。但不论是哪种情况,“感应”都给“身心问题”(mind-body problem)提供了一个难以解答的例子,因为“感应”的存在与心理的唯物主义理论是不相调和的。对此,《哲学百科全书》的解释是:感应是“意识主体现象的一部分,在身心问题上,使得唯物主义者遇到了难题”。④

赫尔曼认为,根据一个“再现”(representation)对于“情境”、“事件序列”、“建构世界”等要件的体现程度,以及对于“像什么”的支撑和压制程度,可以判断这个“再现”是走向叙事文类的中心还是走向叙事文类的边缘。⑤ 也即是说,感应是构成叙事的必要条件之一。但是,与心智哲学家对“感应”的理解有所不同,在赫尔曼那里,“感应”所强调的是事件对于心理的影响,以及心理对故事世界中事件的体验。换言之,就是强调“意识作为叙事性的一个主要因素”,而且,“叙事文类之间的一个主要因素在于它们

---

① Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, p. 144.

② Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 138.

③ Robert A. Wilson and Frank C. Kei eds., *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999), p. 693.

④ Donald M. Borchert, *Encyclopedia of Philosophy* (2nd edition, Vol. 8) (Farmingtong Hills, Michigan: Thomason Gale, 2006), p. 191.

⑤ Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 138.

对意识因素的前置程度,强调了事件对故事世界中体验心理的影响。"①在赫尔曼看来,不同叙事文类之间的一个关键区别在于,它们对于意识因素的前置程度,即关于事件对经验心理的影响的强调程度。② 在讨论了关于自然叙事学家(以弗鲁德尼克为代表)以及心智哲学家(以列文[Joseph Levine]为代表)关于"感应"的研究之后,赫尔曼还对短篇小说《白象似的群山》、口头叙事《UFO 或魔鬼》以及绘本小说《鬼世界》进行个案研究,试图说明在跨越不同媒介和叙事文类的故事讲述实践中,"感应"或"像什么"的体验心理都扮演着重要的角色,这有助于确定故事讲述实践的范畴和本质。

那么"感应"与叙事之间究竟是什么样的关系?笔者以为大致有三重关系:第一,感应构成叙事;第二,叙事再现感应;第三,叙事阐释感应或理解感应。大部分叙事学家都注意到前两重关系,而忽略了叙事对于感应的塑造作用。例如,在《叙事理解与电影》一书中,爱德华·布兰尼根(Edward Branigan)说:"**叙事是一种感知活动,这种活动把数据组织成特殊的模式,用来再现和解释经验。**"(黑体字为原著者所加)③劳勒-瑞安在讨论叙事定义的时候,也曾指出:叙事是关于"解决问题",关于"冲突",关于"人际关系",关于"人类体验",以及关于"存在的时间性"。④ 可见,无论是布兰尼根还是瑞安,都把感应或体验看作是构成叙事的一个重要维度,强调叙事对感应的表达或再现。

赫尔曼的研究聚焦于"叙事与心理的联结"(the nexus of narrative and mind),并以此作为《叙事的基本要件》第六章的题名。与布兰尼根、瑞安等论者不同,在叙事与感应之间的关系上,赫尔曼认为,叙事不仅反映了"感应"即"生活在流动的世界中像什么样子"(what it is like to live through worlds-in-flux)的感觉,而且有助于塑造"感应",或成为理解心理的基础。⑤ 但是,正如赫尔曼本人所承认的一样,叙事与心理之间的深度问题不可能被一劳永逸地解释完毕。我们期待着在不远的将来,叙事学界可以在此课题上取得新的突破与进展。

---

① Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 138.

② Ibid., p. 139.

③ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film* (London: Routledge, 1992), p. 3.

④ Ryan, "Toward a Definition of Narrative," p. 24.

⑤ Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 152, 154.

第三节　超越“二分法”与“三分法”：关于叙事要件的一点讨论

众所周知,1966年法国《交际》杂志第8期发表了题为“符号学研究:叙事作品结构分析”的专刊,正式拉开了叙事学研究的大幕。其后,以索绪尔语言学为“领先科学”的结构主义笃实了叙事学研究的基础。无论是在叙事学“盛—衰—盛”的曲折历程中,还是在叙事学研究发生“后经典转向”之后,学界从未停止过对“什么是叙事?”以及“怎么研究叙事?”这两个根本问题的追问。

关于叙事是什么以及叙事要件的讨论,算不上是新鲜的话题。早在《故事与话语》一书中,查特曼就说:“如果把诗学作为一个理性主义学科,我们就如同研究语言的语言学家一样,或许会问:什么是叙事的必要成分或特有成分?”[①]在这一问题上,查特曼显然采用了“二分法”的方式,即任何叙事都有两个组成部分:“故事”(story)与“话语”(discourse),前者指涉叙事再现的内容,后者则是指涉叙事再现的手段。在查特曼之前,俄国形式主义者什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky)以及埃亨鲍姆(Boris Eikhenbaum)等人对“素材”(fabula)与“内容”(sjuzet)做出区分,后来这一模式被法国人托多洛夫发展为“故事”(histoire)与“话语”(discourse)。在西方叙事学界,“二分法”是比较流行的模式,颇有影响力,赞成者甚多。因此,乔纳森·卡勒曾评价说:故事与话语是“叙事学不可缺少的前提条件。”[②]

但是在叙事学的发展史上,叙事及叙事研究的“二分法”并不是唯一的模式,与其对立的则是“三分法”。法国的热奈特、以色列的里蒙-凯南、荷兰的巴尔等人都是倡导“三分法”的典型代表。热奈特把叙事分为“故事”、“话语”和“叙述”三个部分。在里蒙-凯南看来,叙事由“故事”、“文本”、“叙述”构成。巴尔认为,叙事由“文本”、“故事”、“素材”三部分组成。[③] 近期,美国学者里克·奥特曼再度提出了“三分法”,即叙事是由“叙事材料”

---

① Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1978), p. 19.

② Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2001), p. 171.

③ 关于叙事的“二分法”与“三分法”之争,申丹教授有过详细的论述。参见申丹:《叙述学与小说文体学研究》(第三版),北京:北京大学出版社,2004年,第17-33页。

(narrative material)、"叙述活动"(narrational activity)以及"叙事驱动"(narrative drive)三个部分组成。①

很明显,在叙事的基本构成上,赫尔曼既没有站在"二分法"的一边,也没有站在"三分法"的一边,而是提出了叙事要件的"四分法":情境、事件序列、建构世界、感应。就此而言,赫尔曼无疑挑战了叙事学研究的传统。②更为重要的是,他还具体讨论和分析了每个叙事要件的研究方法,强调叙事研究的跨学科路径,即"对叙事基本要件的评论要求整合多种学科的理念与方法,不仅有心智哲学,而且还有心理学、语言学、人种学以及其他跨越艺术与科学的领域。"③

若要研究叙事的基本要件,则首先要理解"基本要件"的含义。赫尔曼主要借助了语音研究中的"着位"(emic)方法和"非位"(etic)方法,认为任何关于叙事基本要件的陈述都存有两层含义:第一,这些要件对于故事讲述行为实践的参与者而言,是否是基本的,也即是"着位"意思;第二,这些要件是否是强加于数据的、不可分割的系统的一部分,也即是"非位"意思。④在此方法视角下得出的叙事基本要件,似乎都处于同等重要的地位,即四种基本要件之间存在着一种平行关系。

赫尔曼关于叙事的四个基本要件,实际上就是对于叙事的重新界定。或许正是在这个意义上,赫尔曼指出:这四个基本要件也是"叙事性"的条件。⑤ 既然这四个叙事的基本要件都是构成"叙事"或成为"叙事性"的基础,是否表示只有当文本满足所有的四个要件时,才成为叙事,还是只要满足其中的若干个要件,就可以成为叙事?对不同的叙事文本而言,这四个基本要件如何可以评介其叙事性程度的高低?对于这些问题,赫尔曼并没有给出明确的回答。⑥

---

① Rick Altman, *A Theory of Narrative* (New York: Columbia University Press, 2008).

② 挑战并不是意味着全盘否定。在同笔者的交流中,赫尔曼坦言自己承认经典叙事学关于"故事"、"话语"之分的启发性价值。

③ Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 154.

④ Ibid., p. 3.

⑤ Ibid., p. 2.

⑥ 2009年4月,笔者在俄亥俄州立大学"叙事研究所"(Project Narrative)访问研究期间,曾就这些问题当面同赫尔曼进行交流。赫尔曼的解释是,这四个基本要件指向叙事类型所展示出来的核心特征,有些特征在运作方式上体现出程度性的差异,有些特征则以二元对立的方式起作用。赫尔曼认为这些基本要件所指向的属性可以用来判断:(1)一个特定的文本是否属于叙事文本的类型;(2)如果答案是肯定的话,那么这些属性就可以用来判断该文本在何种程度上处于叙事文本类型的中心或边缘。

继“认识论转向”、“语言学转向”之后,人文科学又迎来了“叙事转向”的新范式。[①] 赫尔曼把对叙事基本要件的重构放置于叙事研究的后经典语境下,倡导叙事基本要件的跨学科研究方法,对于普及叙事学研究的基本建设、加速叙事学研究的进程,无疑具有积极的意义。在《叙事的基本要件》的结尾处,赫尔曼写道:

> 在寻求叙事基本要件的解释中,我的一个总体目标在于激发各个领域、各个层次的人们就故事展开对话,无论他们是否以多种方式创造叙事、介入叙事或是分析叙事,如面对面互动的日常故事讲述、口头历史与自传、电影、绘本小说、数字媒介的叙事、世界叙事文学里数量众多的故事等。这一种类的进一步对话是把故事作为艺术表达的途径、交际的手段或人类的基本禀赋,并由此衡量故事的基本前提。[②]

诚如奥特曼所说:“一旦叙事自身被重新界定后,修正我们关于叙事分析、叙事种类以及叙事历史的概念的路径也就被打开了。”[③]倘若我们沿着赫尔曼的思路,以跨学科的视角,在叙事理论建构和叙事批评实践中,进一步考察叙事的基本要件,一定可以将叙事学研究的重大工程推向前进。

---

① 关于人文科学的“叙事转向”,参见 Martin Kreiswirth, “Narrative Turn in the Humanities,” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), pp. 377-382.

② Herman, *Basic Elements of Narrative*, p. 160.

③ Altman, *A Theory of Narrative*, p. 2.

下　编

后经典叙事学概念论

第七章　方法与媒介:后经典语境下的“叙事性”

“叙事性”,顾名思义,是指“叙事的特性”(the quality of being narrative),它主要包括两个方面的含义。首先,“叙事性”指涉一种“属性”(property),即叙事之所以成为叙事的品质,或“一系列刻画叙事以及把叙事从非叙事中区别出来的特性”①。换言之,凡具有“叙事性”的就是“叙事”(narrative),否则就是“非叙事”(non-narrative)。其次,“叙事性”指涉一种“程度”(degree),即不同的叙事具有程度不等的“特性”。这个含义回答了“为什么有的叙事比其他的叙事更像叙事?”的问题。②如果说“叙事性”第一个方面的含义存在于“叙事”与“非叙事”之间,那么“叙事性”第二个方面的含义则存在于“叙事”与“叙事”之间。作为“叙事”的衍生概念,“叙事性”之于理解叙事的本质与表现,之于叙事研究的方法与目标都有着十分重要的意义。不过,“直到20世纪末,后经典叙事学出现的时候,‘叙事性’才有了概念角色的活动范围。”③

“叙事性”是当下“叙事学研究的一个中心概念”④,但同时也是“一个争论不休的话题”⑤。梅尔·斯滕伯格曾这样解释“叙事性”的重要地位:“只有通过叙事性来界定叙事的时候,我们才不会过于限定叙事的主题,也不会错过叙事的文类特征,叙事学家也才有可能不受约束地研究叙事学。”⑥有鉴于此,约翰·彼尔和加西亚·兰德强调说:“叙事性成为叙事学研究中越

① Gerald Prince, “Narrativity,” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), p. 387.

② Ibid., p. 387.

③ H. Porter Abbott, “Narrativity,” *Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Berlin: Walter de Gruyter, 2009), p. 311.

④ Herman and Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis*, p. 172.

⑤ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (2nd ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 25.

⑥ Meir Sternberg, “How Narrativity Makes a Difference,” *Narrative* 9. 2 (May 2001), p. 115.

来越重要的一个话题","正如早期的文学理论或诗学对'文学性'的探讨一样,当代叙事学研究的一些重要论题都是围绕叙事性展开的。"①

早在20世纪80年代,"叙事性"就已经引起了西方叙事学家的关注。例如,杰拉德·普林斯在《叙事性:叙事的形式与功能》(1982)、《叙事学词典》(1987)中,曾围绕"叙事性"的话题有过论述。20世纪90年代,西方叙事学界又有数部关于"叙事性"的论著问世。譬如,苏珊·弗莱施曼(Suzanne Fleischman)的《时态与叙事性:从中世纪的表演到现代小说》(1990)、菲利普·斯特基斯(Philip J. M. Sturgess)的《叙事性:理论与事件》(1992)等。遗憾的是,弗莱施曼主要借用了语言学模式来分析叙事结构,非但没有论及什么是"叙事性",甚至都未曾提及"叙事性"这个概念。相比之下,斯特基斯对"叙事性"的研究则较为深入,他不仅明确界定了什么是"叙事性",而且还阐述了"叙事性"的逻辑与运作方式。但他却没有回答"叙事性"程度的高低及其度量等问题,略显美中不足。迄今为止,西方学界关于"叙事性"研究最为全面的论著当属彼尔与加西亚·兰德主编的文集《叙事性的理论化》(*Theorizing Narrativity*, 2008)。该文集汇聚了包括普林斯、斯滕伯格、迈克尔·图伦、莫妮卡·弗鲁德尼克、玛丽-劳勒·瑞安、安斯加尔·纽宁等众多国际知名叙事学家,涉及"叙事性"的概念及其本质、文学叙事的"叙事性"、跨媒介叙事的"叙事性"等多个重要命题。

进入后经典叙事学阶段以来,西方叙事学界对"叙事性"的研究越发呈现出如火如荼的态势。在《叙事虚构作品:当代诗学》第二版的"后记"中,里蒙-凯南坦言:"现在,同'文学叙事学'相比,我更加关注'叙事性'。"②后经典叙事学对经典叙事学的超越主要体现在两个方面:方法与媒介。基于这样的前提,本章从方法和媒介两个层面来透视后经典语境下的"叙事性"研究。就方法而言,主要探讨认知叙事学、修辞叙事学以及女性主义叙事学的"叙事性"研究;就媒介而言,主要探讨跨媒介叙事学的"叙事性"研究。

第一节　后经典语境下的"泛叙事"观与"普遍叙事性"

在后经典阶段,叙事的范畴被明显扩大了。马克·柯里指出:"如果说

---

① John Pier and García Landa, "Introduction," p. 7-8.

② Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (2nd ed.), p. 151.

当今叙事学还有什么陈词滥调的话，那就是叙事无处不在这一说法。”①对此，戴维·赫尔曼表示认同，他说：“‘叙事’概念涵盖了一个很大的范畴，包括符号现象、行为现象以及广义的文化现象；例如我们现在所说的性别叙事、历史叙事、民族叙事，更引人注目的是，甚至出现了地球引力叙事。”②毋庸置疑，“叙事无处不在”的“泛叙事”观成为后经典语境下叙事学研究的一个显著特点。

在经典叙事学阶段，出于建构“普遍叙事语法”的需要，几乎所有关于叙事的定义都基于“二元对立”的立场，并希图由此划清“叙事”与“非叙事”之间的界限。在这种情况下，“叙事性”被看作是叙事特有的“属性”或“区别性特征”，凡具有“叙事性”的就是叙事，否则就是非叙事。这种叙事观往往把“叙事性”看作是一个不变的“常量”（constant），其缺陷不仅在于把“叙事性”主要限定在文学叙事（尤其是小说）的范畴之内，而且还在于忽视了叙事与非叙事之间松动模糊的广阔地带。

在后经典阶段，伴随着“叙事无处不在”的“泛叙事”观的出现，“叙事性”不再被看作是用来划分叙事与非叙事的“区别性特征”，而是一切媒介都具有的特性。换言之，后经典语境下的“泛叙事”观导致了“普遍叙事性”的产生，即叙事存在于一切媒介之中。与此相对应，所有媒介又都具有一定的“叙事性”。

“泛叙事”观与“普遍叙事性”的存在无疑向当代叙事学家提出了新的课题，如：“叙事性”究竟是叙事的过程，还是叙事的产品？“叙事性”是叙事的属性，还是叙事的表现？不同文类、不同媒介之间的“叙事性”有何不同？既然“叙事性”是普遍存在的，那么该如何判断其程度的高低？不同的叙事学流派在“叙事性”的立场上是否存有差异？法国叙事学家约翰·彼尔曾对这些问题做了总结：“什么构成了叙事性？叙事性可否用一些形式特征来界定？叙事性是否是诸多叙事种类的一个？是否存在不同类型的叙事性、不同程度的叙事性？叙事是拥有叙事性还是表现叙事性？是叙事生产了叙事性，还是叙事性生产了叙事？长篇小说的叙事性与短篇小说的叙事性，以及电影的叙事性是否不同？能否以不同的方式感知叙事性？”③

心理叙事学家马里萨·博尔托卢西和彼得·狄克逊说：“实际上，叙事以非此即彼的形式充斥着我们的社会及社会经验的所有方面。叙事形式普

① Currie, *Postmodern Narrative Theory*, p. 1.

② Herman, "Introduction: Narratologies," p. 20.

③ John Pier, "After This, Therefore Because of This," *Theorizing Narrativity*, eds. John Pier and José Ángel García Landa (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), p. 109.

遍地存在于文学语境、对生活事件的回忆、历史文献和教材、对数据的科学解释、政治演讲、日常对话之中。”①在他们看来,不仅叙事的存在形式多种多样,而且研究叙事的方法和学科也是多种多样的,叙事研究“现在已经跨越了多重学科,如文学研究、文化研究、语言学、话语分析、认知心理学、社会心理学、心理语言学、认知语言学、人工智能等”②。

博尔托卢西与狄克逊的潜台词是:与叙事学的经典阶段相比较,在后经典阶段,叙事的存在形式和研究方法都出现了质与量的变化。这正与赫尔曼的观点不谋而合,他说:“叙事理论借鉴了女性主义、巴赫金对话理论、解构主义、读者反应批评、精神分析学、历史主义、修辞学、电影理论、计算机科学、语篇分析以及(心理)语言学等众多方法论和视角”③。为了兼顾叙事的多重形式与研究方法,再现后经典语境下“叙事性”研究的概貌,本章接下来主要讨论“叙事性”研究的后经典方法与跨媒介视阈。

第二节　修辞·认知·女性主义:“叙事性”研究的主流后经典方法

众所周知,经典叙事学主要以结构主义语言学为“领航科学”和基本方法。与此相对照,后经典叙事学以多重研究方法为理据,强调从跨学科角度分析多种媒介、多种文类的叙事现象。笔者试图以后经典叙事学的三大派别——修辞叙事学、认知叙事学、女性主义叙事学为例,来考察“叙事性”研究的主流后经典方法。

修辞叙事学以考察叙事文本中的多重交流为旨趣,注重叙事的交流语境和交流目的,已成为后经典叙事学中一个颇为重要的分支。如果说后经典叙事学体系庞杂,那么修辞叙事学也不例外,它主要包括以“芝加哥学派”为基础的修辞叙事学,代表人物有詹姆斯·费伦;以言语行为理论为基础的修辞叙事学,代表人物有迈克尔·卡恩斯(Michale Kearns);以关联理论为基础的修辞叙事学,代表人物有理查德·沃尔什等。

费伦深受“芝加哥学派”的影响,把修辞诗学与叙事形式相结合,建构了实践性强的修辞叙事理论。在费伦看来,“叙事性”既与叙事的修辞性定

---

① Marisa Bortolussi and Peter Dixon, *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 1.

② Ibid., p. 2.

③ Herman, “Introduction: Narratologies,” p. 1.

义(某人为了某种目的在某种场合下向某人讲述某事)相关,也与叙事进程的概念(叙事进程是文本动力与读者动力共同作用的结果,前者涉及人物与人物或人物与环境之间的不稳定关系,后者则涉及读者与叙述者、隐含作者之间的张力)相关。①

费伦认为,"叙事性"是一个"双重层面的现象":既涉及人物、事件、讲述行为的动力,也涉及读者反应的动力。就第一层面而言,从叙事定义中的"某人讲述……发生的事情",可以发现,叙事涉及对一系列事件的报道,在此过程中,人物及其情境经历了一些变化。这些变化主要涉及人物与人物之间"不稳定性因素"的引入、复杂化、部分或完全的解决等。伴随这些"不稳定性因素"的动力的是讲述行为中"张力"的动力——即作者、叙述者、读者之间的不稳定关系。这两种动力(不稳定因素的动力、张力的动力)之间的互动,对于我们理解"所发生了的事件"有着至关重要的影响。

就第二层面(即读者反应的动力)而言,"叙事性"激发读者做出两种反应:观察和判断。当"作者的读者"在观察到叙事中的人物不等同于隐含作者之后,会对人物的所处情境等做出阐释判断和伦理判断。读者作为观察者的角色使得他们作为判断者的角色成为可能,具体的判断同我们的情感反应和对未来事件的期待是不可分割的。正如事件存在进程一样,读者对事件的反应也有一定的进程,进程存在于观察和判断的相互关系之中。从这种意义上说,"叙事性"涉及两种相互交织的变化:人物所经历的变化,以及读者对人物的变化所做出反应的变化。

论及"叙事性"的程度,费伦认为"文本动力"和"读者动力"是两个重要的变量。如果文本同时具备文本动力和读者动力,那么它就有很强的"叙事性";如果文本缺少两种动力中的一种或者同时缺少两种动力,那么它就具有较弱的"叙事性"。从一方面来说,即便某个作品沿着"不稳定性—复杂化—结局"(instability-complication-resolution)的模式,但如果在读者方面,只邀请了读者对作品的参与,而缺少对文本的判断,那么该作品依然只具有较弱的"叙事性";从另一方面来说,虽然某个作品聚焦于人物,在读者方面也邀请了读者参与叙事判断,但如果不是沿着"不稳定性—复杂化—结局"的模式,那么该作品也只有较弱的"叙事性"。②

很明显,费伦是从叙事的修辞性定义出发,以其叙事理论的两个核心论点——叙事进程和叙事判断的双重层面来考察"叙事性"。在费伦看来,

---

① Phelan, *Experiencing Fiction*, p. 7.

② Ibid., p. 215.

“叙事性”的存在与否以及“叙事性”程度的高低，都与文本自身的不稳定性以及读者的参与、判断有很大的关系。换言之，凡是不稳定性强、读者参与（判断）程度高的作品，其“叙事性”程度就高，否则其“叙事性”程度就低。

与费伦从叙事的定义、叙事进程、叙事判断出发来考察“叙事性”的方法有所不同，另一位修辞叙事学家卡恩斯主要从语境主义视角来探究“叙事性”。卡恩斯认为，“叙事性就如同虚构性，是语境的一个功能。”[①]在卡恩斯看来，数十年来的“叙事性”研究始终没有彻底回答一个修辞性问题，即“形式特征如何影响读者对叙事的体验？”[②]在卡恩斯看来，既然“叙事性”存在于文本与“作者的读者”之间的交流之中，那么“叙事性”就是读者潜在体验的一部分，也是读者解读故事的一个“脚本”（script）。

卡恩斯明确表示赞同自然叙事学家弗鲁德尼克的观点，即文本中不存在“叙事性”的因子，而只存在读者解读文本的语境。[③] 但实际上，如下文所述，弗鲁德尼克只是强调了读者体验之于“叙事性”的重要作用，并没有完全抛弃文本。因此，需要指出的是，卡恩斯对语境的强调固然是后经典叙事学的一个鲜明特征，但是如果撇开文本形式，完全采用语境主义的立场则是不可取的做法。[④]

无论是费伦还是卡恩斯，都从叙述交际的角度对“叙事性”做了不同程度的探讨，其中自然也涉及读者的重要作用。就读者角色与“叙事性”之间的关系而言，认知叙事学的研究则最为突出。在这方面，玛丽-劳勒·瑞安、弗鲁德尼克、赫尔曼的研究颇有代表性。

瑞安对德国汉堡学派的叙事学家把“叙事性”与事件或“事件性”（eventfulness）相挂钩的做法，颇有微词。在她看来，“叙事性”不是事件的内在属性，而是围绕事件反映意识的语义网络。与其他叙事理论家相左，瑞安主要聚焦于“叙事性的模式”（the modes of narrativity）。瑞安认为，“叙事性的模式”是叙事学研究中时常会遇到，但是却没有被正面探讨的一个问题。瑞安首先提出了“叙事性”需满足的三个基本条件：（1）文本必须创作出一个有人物和客体的世界；（2）叙事世界必须经历由物理事件引起的某种状态变化；（3）文本必须允许围绕被叙述事件的目标、计划、因果关系以

---

① Michael Kearns, *Rhetorical Narratology* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999), p. 35.

② Ibid., p. 39.

③ Ibid., p. 41.

④ 申丹教授对卡恩斯的语境观有过非常精辟的分析，详见申丹等：《英美小说叙事理论研究》，第256-261页。

及心理动机等重构阐释网络。①

在参照“叙事性”三个基本条件的基础上，瑞安借助视觉艺术的类比，列出了一组“叙事性”模式：(1)简单型叙事性(simple narrativity)。这一模式的文本一般只围绕一个情节，并且每个情节只围绕一个问题。(2)多重型叙事性(multiple narrativity)。以这一模式为基础的文本一般包含多个自足的叙事，如《十日谈》、《一千零一夜》等。(3)复杂型叙事性(complex narrativity)。这一模式的文本在叙事结构上一般具有两个层面：宏观层面(macro level)和微观层面(micro level)。宏观层面包含主要情节，微观层面包含次要情节。虽然次要情节可以给主要情节的发展提供背景知识，但它不能创造出自己的语义世界，而是依附于主要情节的语义世界。(4)增殖型叙事性(proliferating narrativity)。与复杂型叙事性模式不同，在增殖型叙事性的文本中，微观层面打破了其与宏观层面的平衡，次要情节和次要人物逐渐占据叙事文本的中心，如加西尔·马尔克斯(Gabriel García Márquez)的作品。(5)编织型叙事性(braided narrativity)。这一模式的文本没有宏观结构与主要情节，只有微观结构与一系列或平行或交错的情节与人物，如很多的肥皂剧以及家族传奇等。(6)冲淡型叙事性(diluted narrativity)。在这一模式的叙事作品中，情节一般受到非叙事因子的影响，例如：过长的描写、元叙事的评论、叙述者或作者的介入、哲学思考等。(7)胚胎型叙事性(embryonic narrativity)。这类模式的文本一般只满足了叙事性的第一个条件，而没有满足叙事性的其他两个条件，例如：编年史、日记等即是如此。(8)意识型叙事性(underlying narrativity)。在这一模式的叙事作品中，意识的叙事行为不是发生在叙述层面，而是发生在接受者的思想中。(9)比喻型叙事性(figural narrativity)。这一模式的文本类型一般有抒情诗、历史和哲学等，虽然文本自身没有讲述一定的故事，但是读者往往在这类文本中通过时间和“个性化”(individuation)过程，自己创作出人物与事件。(10)反叙事性(antinarrativity)。这一模式的文本通常以后现代主义作品居多，对这类文本的理解可以借助一系列的隐喻，如拼贴、未完成的图画等。(11)工具型叙事性(instrumental narrativity)。在这一模式的文本中，微观层面的叙事因子被整合进宏观层面的非叙事因素，如布道词等。(12)延宕型叙事性(deferred narrativity)。这类文本一般只讲述事件的部分内容，如新闻

① Marie-Laure Ryan, “The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors,” Style 26. 3 (1992), p. 371.

报道。①

瑞安承认,她所提出的"叙事性"模式是开放的。因此,在重访"叙事"这个概念的时候,她对叙事作了模糊子集式的定义。② 借助"叙事"的模糊子集,读者不仅可以对叙事做出自己的界定,也可以根据满足叙事的条件来判断"叙事性"程度的高低。如果满足的条件越多,则"叙事性"程度越高,否则"叙事性"程度就越低。③

除瑞安外,弗鲁德尼克也从认知叙事学的角度来考察"叙事性"。与经典叙事学家不同,弗鲁德尼克认为"叙事性"是由"体验性"(experientiality)建构的。在其新著《叙事学导论》一书中,弗鲁德尼克说:"叙事性应该摆脱对情节的依赖,被重新界定为对体验性的再现。"④所谓的"体验性"是指对真实生活的虚拟模仿。与叙事的其他成分一样,"体验性"反映了与人类生存相关的认知图式。通过对口头叙事的分析,弗鲁德尼克得出结论:虽然有可能存在没有情节的叙事,但是不可能存在没有以人类作为叙事体验者的叙事。从"自然叙事学"的视角看来,"**叙事性以拟人本质的体验性为中心,是叙事文本的一个功能**。"(黑体字为原著者所加,下同)⑤由此,弗鲁德尼克把被其他传统叙事学排除在外的文类和媒介也纳入"叙事性"的范畴,如电影和戏剧,但同时她又把传统叙事学所包含的叙事类型排除在"叙事性"的范畴之外,如"历史书写"(historical writing)和"行动报道"(action report)等。

弗鲁德尼克结合人类的思维意识,进一步论述了"叙事性"与"体验性"之间的关系。她认为,在"叙事性"中得到反映的"体验性"结合了一系列认知因素。在这些认知因素中,最重要的就是作为人类的主要人物及其对所处环境和活动中事件的体验。主要人物对人物及其对所处环境和活动的情感反应和身体反应会使叙事结构产生基本的动力特征。此外,人类作为具有思维能力的动物,叙事"体验性"总是暗示或强调主要人物的意识。⑥ 换言之,叙事既依赖于意识的再现,也是意识再现的手段。

在《自然叙事学与认知参数》一文中,弗鲁德尼克更是鲜明地强调了其

---

① Marie-Laure Ryan, "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors," Style 26. 3 (1992), pp. 371-381.

② 关于瑞安对叙事的模糊子集式定义,详见尚必武:《后经典语境下西方叙事理论的发展趋势与特征》,载《外国文学》2009 年第 1 期。

③ Ryan, "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors," p. 30.

④ Fludernik, *An Introduction to Narratology*, p. 109

⑤ Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, p. 26.

⑥ Ibid., p. 30.

认知立场，突出了读者及其阅读过程对于判断“叙事性”的重要作用。她说：“阅读过程对于叙事性的构成具有根本性的作用——即什么使得叙事成为叙事。根据我的模型，叙事性不是依附于文本的质量，而是在读者把文本阐释为**叙事**、对叙事加以**自然化**的时候，赋予文本的一个属性。”①如果说弗鲁德尼克强调阅读过程之于“叙事性”的重要作用，那么另一位认知叙事学家赫尔曼则更为关注读者的认知草案之于“叙事性”的判断与理解。

赫尔曼认为，与描述、议论、问候以及菜单等文本类型不同，讲述和理解叙事是与前期知识达成妥协的某种方式，对叙事的理解与分析主要聚焦于语言形式(linguistic form)、世界知识(world knowledge)以及叙事结构(narrative structure)三者之间的相互关系。在讨论叙事的框架下，赫尔曼考察了影响叙事的两个重要因素：“叙事域”(narrativehood)和“叙事性”。所谓“叙事域”指的是那些“使故事成为故事的东西”(what makes a story a story)，而“叙事性”则是指“叙事如何能被处理为叙事”(how readily a narrative can be processed as a narrative)。② “叙事域”主要涉及对叙事的判断标准，即什么样的行动序列、事件和状态可以被看成是叙事，“叙事域”的本质是二元对立的：某事要么是故事，要么就不是故事，而“叙事性”则主要涉及“什么样的形式和语境特征使得叙事更像叙事”，“叙事性”的本质是程度性质的：某事如何更具有故事原型。“叙事域”是“叙事性”的基础，但无论是“叙事域”还是“叙事性”，都是读者判断的结果。

“叙事域”与“叙事性”之间的差异在于“叙事域”是关于满足叙事序列的最少条件，而“叙事性”则是涉及叙事序列如何能被作为叙事来处理。如果叙事序列可以较为容易地从时间关系和因果关系方面被理解成一个连贯的整体，那么其“叙事性”就高，否则其“叙事性”就低。换言之，“叙事性”主要受到事件序列中认知草案的影响。通过一个关于事件序列的思维实验，赫尔曼得出结论：“叙事性”程度的高低不仅是认知草案的功能，同时还受到形式和语境因素的影响，如语言的词法、句法特征，对故事信息的语法编码等。③

赫尔曼不仅考虑了叙事文本的自身因素，同时也考虑了读者对叙事判断的认知处理，似乎努力寻找两者之间的结合点。但赫尔曼对读者的考察只是一般意义上的“文类读者”④，忽略了具体读者之间认知能力的差异对

---

① Monika Fludernik, "Natural Narratology and Cognitive Parameters," *Narrative Theory and Cognitive Sciences*, ed. David Herman (Stanford, California: CSLI Publications, 2003), p. 245.

② Herman, *Story Logic*, p. 86.

③ Ibid., p. 104.

④ 关于“文类读者”，详见申丹等：《英美小说叙事理论研究》，第309-310页。

判断“叙事性”的影响:有些事件序列在某些读者看来,可能具有较高的“叙事性”,而在另外一些读者看来,则可能具有较低的“叙事性”。

不难发现,无论是修辞叙事学家还是认知叙事学家,在探讨“叙事性”这一概念时,几乎都忽略了性别与“叙事性”之间的关系,而这恰恰是女性主义叙事学家所关心的。自苏珊·兰瑟在20世纪80年代发表《建构女性主义叙事学》一文算起,女性主义叙事学迄今已经走过了二十多年的历史。但在露丝·佩奇看来,当下女性主义叙事学研究的两大主要任务依然保持不变:“第一,为澄清对叙事文本的阐释、尤其是为阐释与性别相关的问题,提供方法。第二,为反思叙事理论自身,有时也为重新建构叙事理论,提供路径。”①笔者认为,就“叙事性”而言,女性主义叙事学最明显的特征在于把性别与叙事话语(尤其是情节)相联系,力图从叙事阐释和叙事诗学的双重层面颠覆传统小说理论家及经典叙事学家的片面论点。

早在十多年前,以巴里·鲁特兰(Barry Rutland)为首的数名加拿大女性主义批评家就试图探究“叙事性”与性别之间的关系。在题为《性别与叙事性》(1997)的文集中,她们以女性视角从精神分析、社会学、人类学到解构主义等各种理论出发,对从欧洲到北美的多种文学作品加以分析,旨在探讨性别与文学、文化之间的关系。因此,从严格意义上来说,该书至多只能算是女性主义批评的文集,而不是研究“叙事性”的论著。

真正意义上研究“叙事性”的女性主义叙事学家应该始于佩奇。在《女性主义叙事学的文学与语言学视角》一书的第二章,佩奇从语言学的角度,结合五部叙事作品,试图考察性别与“叙事性”之间究竟是否存有关联。在佩奇看来,叙事性“在关于所谓地位的问题中处于中心地位”②。佩奇对经典叙事学家的“性别化的叙事性”论调颇为不满,即性别化的情节与“叙事性”有着密切的关系:男性化的情节有着较高的“叙事性”,而女性化的情节则有着较低的“叙事性”。佩奇认为,对“叙事性”的感知可以理解为文本内的语言特征与文本外的超语言特征之间的复杂关系,如读者的世界知识会受到具体文化语境的不同影响。

佩奇以彼得·布鲁克斯的论点为批判对象。在《阅读情节》一书中,布鲁克斯认为“男性的欲望情节”的“叙事性”一般具有如下几个特征:(1)时间顺序清晰明了,不会打断对真实世界时间顺序的感知,从而使得主人公和读者都可以把握事件的过去、现在与未来;(2)人物刻画始终聚焦于表达出

---

① Page, “Gender,” p. 191.

② Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, p. 25.

自己欲望的男性主要人物;(3)情节按照发展、高潮、结局的模式有目的地向前发展。① 佩奇通过分析米歇尔·罗伯茨的《血与肉》、托尼·莫里森的《宠儿》、弗拉迪米尔·纳博科夫的《微暗的火》以及伊塔洛·卡尔维诺的《隐形的城市》等作品,得出结论:"叙事性的高低程度与性别毫不相关。"②

无论是修辞叙事学、认知叙事学还是女性主义叙事学,在"叙事性"这一论题上大都聚焦于文学叙事的"叙事性",而后经典叙事学的一大突出特征在于叙事研究的跨媒介趋势。作为后经典叙事学的一个重要方阵,跨媒介叙事学视阈下的"叙事性"研究也不容忽视。

第三节　超越文学叙事:跨媒介视阈下的"叙事性"研究

跨媒介叙事是后经典语境下西方叙事理论的发展趋势之一。借用德国叙事学家扬·克里斯托夫·迈斯特等人的话来说,"叙述是跨媒介的现象。没有哪个叙事学家对于这一事实持有异议。"③就叙事的跨媒介性,瑞安的话似乎颇有道理,她在《跨媒介叙事》一书的"引言"中指出:"叙事学作为对叙事的形式研究,在其早期阶段就被看作是跨学科、跨媒介的课题。"④实际上,早在叙事学诞生之初,罗兰·巴特就已经指出了叙事的跨媒介性质。在《叙事作品结构分析导论》一文中,巴特说:

> 世界上叙事作品之多,不可胜数。种类繁多,题材各异。对人来说,似乎什么手段都可以用来进行叙事:叙事可以是口头或书面的有声语言,用固定的或活动的画面,用手势,以及有条不紊地交替使用所有这些手段。叙事存在于神话、寓言、童话、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画(例如:卡帕奇奥的《圣于絮尔》)、玻璃彩绘窗、电影、连环画、新闻、对话之中。⑤

---

① 详见 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

② Page, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, p. 40.

③ Jan Christoph Meister, Tom Kindt and Wilhelm Schernus, "Introduction," *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed. Jan Christoph Meister (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), p. xiii.

④ Marie-Laure Ryan, "Introduction," *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, ed. Marie-Laure Ryan (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004), p. 1.

⑤ Roland Barthes, *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fonatna Press, 1977), p. 79.

但遗憾的是,在经典叙事学阶段,大部分叙事学家都只聚焦于“文学叙事”(尤其是小说)。与此相反,后经典叙事学家则明确发出了“超越文学叙事”(beyond literary narrative)的呼声。[①]

迈斯特等论者以为:“各种不同的媒介都存在叙事性的现象。”[②]在《抒情诗歌的叙事学分析》一书中,彼得·许恩和延斯·基弗把“媒介性”(mediacy)看作是构成“叙事性”的一个重要方面,他们说:“叙事性主要是两个维度的结合:序列性或时间组织以及把个体事件链接起来构成一个连贯的序列;媒介性,媒介是从具体的视角对这一序列事件的选择、呈现和富有意义的阐释。”[③]由此则不难理解,探讨文学叙事(小说)之外的其他叙事媒介的“叙事性”,成为后经典语境下“叙事性”研究又一重要维度。我们不妨以图像叙事为例,来管窥跨媒介叙事的“叙事性”。

作为跨媒介叙事研究的一个典型范例,图像叙事越来越受到叙事学家的关注。2000 年,西方学界还创办了研究视觉叙事学的电子期刊《图像与叙事》(*Image and Narrative*)。实际上,自 20 世纪 90 年代起,西方文学研究出现了醒目的“图像转折”(the pictorial turn)或“视觉转折”(visualistic turn)。《批判探索》主编 W. J. T. 米切尔是其中翘楚,其关于图像艺术的系列论文,尤其是《图像理论》(1994)一书大大地促成了图像研究的兴起与繁荣。在“叙事转折”与“图像转折”的背景下,《今日诗学》杂志还于 2008 年第 1 期推出了以“小说中的图像”为题名的专刊。

然而在西方文化史上,文字与图像之间长期存在着相互对立、相互竞争的关系。自 18 世纪起,西方就一直把文字与图像这两种不同的表达形式看成是一组相互对立的艺术。在戈特霍尔德·埃弗拉伊姆·莱辛(Gotthold Ephraim Lessing)为代表的论者看来,文字是时间的艺术,而图像是空间的艺术。文字媒介描述情节在时间上的发展,而图像则呈现给观众一种空间上的描绘。[④] 莱辛由此把图像与叙事之间的对立转移至空间艺术与时间艺

---

① 例如,《复数的后经典叙事学:叙事分析新视野》的第三部分以及《当代理论指南》的第四部分直接以“超越文学叙事”冠名,参见 David Herman ed., *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (Columbus: Ohio State University Press, 1999), pp. 195-273; James Phelan and Peter J. Rabinowitz eds., *A Companion to Narrative Theory* (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 413-512.

② Meister, Kindt and Schernus, “Introduction,” p. xv.

③ Peter Hühn and Jens Kiefer, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*, trans. Alastair Matthews (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), pp. 1-2.

④ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. Ellen Frothingham. (New York: Dover Publications, 2005), p. 91.

术之间的对立。而以克莱蒙特·格林伯格为代表的论者则把图像与叙事之间的对立看成是形式与内容的冲突,即文字再现的是内容,而图像再现的是物质形式的对象,其再现的内容被边缘化甚至被排除在外了。[①] 还有论者直接把图像与文字之间的对立看成是“展示”与“讲述”之间的对立。[②] 但无论是哪种论点都把“叙事性”看成是文学或文字的增补物,是异质于图像、外在于图像的东西。

实际上,西方论者对图像、文学、“叙事性”的类比与切分直接导致了把“叙事性”看作是不同媒介(尤其是文字与图像)之间不可逾越的界限。那么图像与“叙事性”之间究竟存在怎样的关系?图像是否可以具有“叙事性”?对此,弗拉特·比贝尔曼在《视觉世界的叙事性》一文中给出解答。比贝尔曼指出:很多作家一般都用叙事的术语来解读图像,对有些作家而言,“叙事性”是阐释图像的核心,而对另一些作家而言,“叙事性”则没有那么重要。但是,即便是那些认为“叙事性”是处于阐释边缘的批评家,也把它看作是理解图像不可或缺的一个重要部分。[③]

为了把“叙事性”引入到视觉的讨论之中,成为内在于视觉的东西,比贝尔曼援引弗洛伊德、拉康等人的精神分析框架,尤其是引入“叙事”、“时间维度”、“凝视”三个术语。通过运用精神分析理论,比贝尔曼重点考察了“狼人梦”和西班牙画家委拉斯开兹(Diego Velázquez)的名画《宫廷侍女图》中的图像与叙事、“叙事性”之间的关系。她认为,视觉领域的“叙事性”不是图像文学的副产品。比贝尔曼说:“视觉领域中的叙事性不是对文学叙事性的增补或延伸,而是一种独特的叙事性的形式,在这种叙事性的形式中,观察客体处于中心位置。”[④]

温迪·斯坦纳认为:“视觉艺术的叙事潜势是一个极具启发性的论题。”[⑤]在《图像叙事性》一文中,斯坦纳借用了文学叙事的成果来研究图像叙事的前提条件,并且由此探究了图像叙事的“知识潜势”(knowledge potential)。斯坦纳还以威廉·拉波夫(William Labov)对自然语言的叙事分析

---

① Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon," *Partisan Review* 7 (1940), pp. 269-310.

② 2008年11月10日,卡琳·库伊科恩(Karin Kukkonen)博士访问美国俄亥俄州立大学“叙事学研究所”。她在发表题为《漫画的修辞学》("The Rhetoric of Comics")的演讲中指出:“文字是讲述的,图像是展示的。”(Words tell, while images show.)

③ Efrat Biberman, "On Narrativity in the Visual Field: A Psychoanalytic View of *Velázquez's Las Meninas*," *Narrative* 14. 3 (October 2006), p. 237.

④ Ibid., p. 251.

⑤ Wendy Steiner, "Pictorial Narrativity," *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, ed. Marie-Laure Ryan (Lincoln: Univeristy of Nebraska Press, 2004), p. 146.

为参照框架,考察了图像叙事的"叙事性"程度。他认为,描述参与某个单一行为的具体人物的图像具有较高的"叙事性",但是就时间顺序而言,视觉艺术又变成了"反叙事"(antinarrative)。①

与斯坦纳颇有相似之处,瑞安也认为:"跨媒介叙事学需要认识多种叙事模态的一个主要原因就是出于承认视觉媒介的叙事潜势的需要。"②不止于此,瑞安还挑战了经典叙事学家主要把叙事学与语言相挂钩的做法,认为叙事学研究在包括语言成分的同时,还应该包括视觉成分。瑞安结合了认知科学和人工智能的方法,明确提出了"建构视觉叙事学"(towards a visual narratology)的设想。③

可见,上述西方学者研究跨媒介叙事的"叙事性"的主要目的在于给文学叙事(尤其是小说)之外的其他媒介的"叙事性"正名,以扩大叙事研究的范畴。但若要真正实现这样的目的,该课题的未来研究还需要回答如下几个问题:(1)文学叙事的"叙事性"与其他媒介的"叙事性"有何异同?(2)在利用文学叙事的"叙事性"研究方法考察跨媒介叙事的"叙事性"的同时,如何利用后者为研究前者的"叙事性"服务?(3)如何实现后经典方法(修辞、认知、女性主义等)与跨媒介的"叙事性"研究之间的互动与交流?(4)如何研究"混合型媒介"(mixed-media)的"叙事性"?因为,正如凯·米科宁(Kai Mikkonen)所指出的那样,"当代叙事理论还不能充分解释混合型媒介作品中受到媒介限制的叙事性。"④

在后经典语境下,"叙事性"受到了修辞叙事学家、认知叙事学家、女性主义叙事学家以及跨媒介叙事学家不同程度的重视和研究。就分析结果来看,一方面,后经典语境下的"叙事性"研究固然是受到了叙事概念扩大化的影响;另一方面,"叙事性"研究的成果又反过来巩固和加速了叙事概念的扩大化进程。

笔者认为,未来的"叙事性"研究需要紧密结合叙事的其他构成要素,

---

① Wendy Steiner, "Pictorial Narrativity," *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, ed. Marie-Laure Ryan (Lincoln: Univeristy of Nebraska Press, 2004), p. 150.

② Marie-Laure Ryan, "Introduction," *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, ed. Marie-Laure Ryan (Lincoln: Univeristy of Nebraska Press, 2004), p. 139.

③ Marie-Laure Ryan, "Narrative Cartography: Towards a Visual Narratology," *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, eds. Tom Kindt and Hans-Harald Müller (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), pp. 333-364.

④ Kai Mikkonen, "Presenting Minds in Graphic Narratives," *Partial Answers* 6. 2 (2008), pp. 316-317.

如人物、时间、空间等，避免孤立地研究"叙事性"的倾向，因为正是这些"多维的、巨大的关系网络构成了整个叙事系统"[1]。当下正值后经典叙事学发展的旺盛时期，相信随着叙事范畴的进一步扩大、研究方法的进一步拓展，后经典语境下的"叙事性"研究也会取得更为丰硕的成果。

---

① Meir Sternberg, "Telling in Time (Ⅱ): Chronology, Teleology, Narrativity," *Poetics Today* 13. 3 (1992), p. 483.

第八章　巧合·反事实·聚合·离散:评西拉里·丹尼伯格的情节理论

作为"小说最基本的构成要素"①,情节之概念最早可以追溯至古希腊的亚里士多德。在阐释悲剧理论时,亚氏说:"作为一个整体,悲剧必须包括如下六个决定其性质的成分,即情节、性格、言语、思想、戏景和唱段。"②而在这六个成分中,最重要的就是情节,因为"情节是悲剧的根本,是悲剧的灵魂"③。在经典叙事学阶段,情节受到西方论者的高度关注,一时间成为研究的重心之一。例如,在俄国形式主义阵营,什克洛夫斯基把情节看作是"休热特"(*syuzhet*),由作为素材的"发布拉"(*fabula*)编制而成,④托马舍夫斯基则认为情节是"自由母题"和"约束母题"的组合。⑤ 普洛普把情节看作是 31 种"功能"。⑥ 在法国结构主义叙事学阵营,斯特劳斯把情节看作是"神话素"之间二元对立的结果,⑦布雷蒙把情节看作是朝着改善或恶化两个方向发展的潜势,⑧巴特把情节看作是"核心事件"与"卫星事件"的整合,⑨格

---

① 杨文虎:《文学:从元素到观念》,上海:学林出版社,2003 年,第 143 页。

② 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,北京:商务印书馆,2003 年,第 64 页。

③ 同上,第 65 页。

④ Viktor Shklovski, "Sterne's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary," *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, eds. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), pp. 25-57.

⑤ Boris Tomashevsky, "Story, Plot, and Motivation," *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frameworks*, ed. Brian Richardson (Columbus: Ohio State University Press, 2002), pp. 164-178.

⑥ V. Propp, *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott (Austin: University of Texas Press, 1994).

⑦ Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, trans. Clair Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (London: The Penguin Press, 1968).

⑧ Claude Bremond, "Morphology of the French Folktale," *Semiotica* 2 (1970), pp. 247-276.

⑨ Roland Barthes, *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fonatna Press, 1977).

雷马斯把情节看作是“义素”(semes)在“符号方阵”的对立与转化。① 在北美,芝加哥学派的开山人物克莱恩把情节分成三种类型——“人物的情节”、“思想的情节”和“行动的情节”,②心理叙事学家彼得·布鲁克斯把情节看作是“叙事欲望”的彰显。③

从古至今,关于情节研究的著述,不胜枚举。有鉴于此,布莱恩·理查森说:情节是“叙事理论中讨论最多的领域之一”④。但是德国叙事学家希拉里·丹尼伯格(Hilary R. Dannenberg)却不以为然。她甚至认为,“情节”没有、也不可能有“一个清晰稳定的定义。”⑤为“建构新的以读者为中心的认知理论框架,进而分析叙事力量的源泉以及叙事虚构作品中关键情节的历史演变,”⑥丹尼伯格提出了别具一格的情节学说。本章主要从情节的建构方式、基本类型和不同走向三个层面,对其情节理论加以分析。

第一节 认知、本体和空间:情节的三种建构方式

在丹尼伯格看来,所有的情节模式不仅涉及认知操作,而且还涉及建构行为。就建构行为而言,丹尼伯格主要从认知、本体以及空间三个角度考察了情节的基本建构方式。

因各自历史文化背景的不同,不同的读者可能会具有不同的认知能力,使得他们可以跨越真实世界和虚构世界之间的界限。在马克·特纳看来,“读者共享很多事情——概念系统、社会实践、常识、语篇类型等。”⑦彼得·拉宾诺维茨也说:“一个人不仅可以从具体的文本特征来研究叙事结构,也

---

① A. J. Greimas, *Structural Semantics: An Attempt at Method*, trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer and Alan Velia (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983).

② R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*," *Critics and Criticism*, ed. R. S. Crane (Chicago: University of Chicago Press, 1952), pp. 62-93.

③ Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984).

④ Brian Richardson, *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frameworks* (Columbus: Ohio State University Press, 2002), p. 1.

⑤ Hilary R. Dannenberg, "Plot," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), p. 438.

⑥ Hilary P. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), pp. 1-2.

⑦ Mark Turner, *Death Is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 4.

可以从读者共享的阐释策略来研究叙事结构。"[1]与特纳和拉宾诺维茨相似,丹尼伯格认为:阅读的乐趣可以被看作是探索新世界的一个旅程,旅程的魅力在于跨越本体的界限,在心理上远离自己所处的实际时空和本体世界。换言之,叙事世界是一个心理建构,不仅为人类的心理解放和自由提供了场所,也为人类跨越本体的时空框架提供了可能,因此,阅读小说是"**本体解放的认知仿真**"(cognitive simulation of ontological liberation)。[2]

根据读者在叙事世界中的所处位置或读者对本体界限的跨越程度,丹尼伯格推衍出阅读的两种状态:浸入(immersion)与驱逐(expulsion)。无论是浸入还是驱逐,都与"情节建构原则"(plotting principle)相关。所谓的"情节建构原则"是指"文本建议的意义操作的主要机制。情节建构原则是具体的文本策略,读者利用这一文本策略,通常可以在叙事世界中的人物和事件之间建立有意义的联系,从而创造出某种浸入。但是,情节建构原则有时也会形成短路,导致读者从叙事世界中被驱逐出来。"[3]实际上,浸入与驱逐都是读者对情节的心理反应。在这一层面上,丹尼伯格主要通过两种渠道考察了读者对情节的心理反应与认知建构:(1)叙事中的因果关系、亲属关系、相似性;(2)叙事悬念。

丹尼伯格认为:"因果关系、亲属关系以及相似性模型是叙事虚构作品中最基本的情节建构原则。"[4]就因果关系而论,丹尼伯格主要在特纳的认知因果观的基础上,提出了情节建构的三种因果形式:"作为生成前的因果"(causal-progenerative)、"作为操控型的因果"(causal-manipulative)、"作为充分条件的因果"(causal-sufficient)。所谓的"作为生成前的因果",是一种用来理解一系列随机的、在时间上有因果联系的情节的认知模式。与此不同,"作为操控型的因果"涉及代理者对事件的意图式控制,而"作为充分条件的因果"则是指产生效果的必要原因。就亲属关系而言,情节激活了读者潜在的家庭链条知识,即对家族联系性和基因相似性的感知。很多传统的叙事虚构作品都采用了亲属关系的情节编排模式,以激活读者大脑中深层次的关于"父母—子女"、"兄弟姐妹"之间血亲关系的认知草案。例如,《俄狄浦斯王》、《简爱》等。

叙事悬念是情节建构在认知层面上的另外一种形式。所谓的叙事悬念

---

① Peter J. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (Ithaca: Cornell University Press, 1987), p. 1.

② Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, p. 21.

③④ Ibid., p. 26.

是指叙事暗示了另外一个可能的未来世界,由此使得读者产生了情感上的张力与期待。悬念是一种具有高度张力性质的叙事技巧,使读者全神贯注于正在发生的事件及其未来发展,由此激发了读者对故事版本的多重想象。

情节的第二种建构方式是“本体情节建构”(ontological plotting),即“叙事虚构作品同其他可能世界的协调,从而使之具有一定深度和趣味。”①就时间而言,本体情节建构所涉及的可能世界大致脱离不开两个范围:(1)“过去的世界”(past world)与“未来的世界”(future world);(2)“平行世界”(parallel worlds)。换言之,前者参照的是过去的时间或未来的时间,对此,丹尼伯格用“时间编排”(temporal orchestration)来指代;而后者则主要涉及现在的时间,对此,丹尼伯格用“本体梯形”(ontological hierarchy)来指代。

就“时间编排”而言,丹尼伯格把情节比作一种时间机器,既可以在过去的世界与未来的世界之间、也可以在平行世界之间穿梭。在分析情节的多重世界时,回顾性叙述(analepsis)和预叙述(prolepsis)分别涉及过去的虚构世界和未来的虚构世界。与“时间编排”相对,“本体梯形”则是指“文本生产出的不同可能世界之间的梯形关系”②。不同的文类具有不同的本体梯形。例如,在现实主义虚构作品中,只存在一个真实世界,其他的可能世界都是虚构的。与此相反,在包含多个本体世界的“半现实主义”(semi-realist)或“反现实主义”作品中,会出现一个以上的真实世界,或者世界与世界之间的界限是模糊不清的。

除了论述认知层面、本体层面上的情节建构之外,丹尼伯格还探讨了情节建构的第三种方式即“空间情节建构”(spatial plotting)。时间与空间是人类存在的两个重要方式,也是叙事不可或缺的两个重要维度。丹尼伯格认为,“协调空间、感知空间的身体经验构成了很多意义生产的运作,其中包括对于时间的理解。对空间的协调是人类必须迈出的一个方向性步伐,这一经验可以用来理解或隐喻性地映射其他经验”,鉴于“时间是如此的难以测量和捉摸不定,人类心理一般诉诸于具体的空间范式来把握时间。”③用空间概念来映射和描述时间成分,是丹尼伯格论述“空间情节建构”的第一个方面。

丹尼伯格论述“空间情节建构”的第二个方面是利用身体在真实世界所经历的空间图式来创造叙事虚构作品的空间环境,即映射和描绘小说的

---

① Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, p. 45.

② Ibid., p. 252.

③ Ibid., p. 65.

空间。在援引马克·约翰逊(Mark Johnson)关于“路线”(path)、“链条”(link)和“方位本领”(orientational feats)等隐喻学说的基础上,[①]丹尼伯格提出了空间情节建构的六种意象图示:(1)由内而外的包含型(containment-boundedness);(2)路线和链条型(paths and links);(3)中心—边缘型(centre-periphery);(4)纵向型(verticality);(5)横向型(horizontality);(6)窗口型(portal or window)。

其实,丹尼伯格关于情节的三种建构方式是相互交织,甚至是相互重合的。首先,无论是“认知情节建构”、“本体情节建构”还是“空间情节建构”都离不开叙事虚构作品的时间与空间。其次,认知因素、读者的心理反应不仅与“认知情节建构”相关,同时也贯穿“本体情节建构”和“空间情节建构”的始终。再次,从某种意义上说,本体情节建构是情节的基础,涉及读者对本体界限或对真实世界与虚构世界之间界限的跨越,即所谓的“浸入”与“驱逐”。

第二节 巧合与反事实:情节的两种基本类型

在《巧合与反事实》一书的“导论”中,丹尼伯格说:“巧合与反事实是人物在叙事世界中生命历程的轮廓,巧合的主要形式叙述了个体家庭成员,由一开始的分散,到后来的重新相认与团聚。反事实的所有主要形式都涉及对人物生活轨迹的重新绘制,进而创造出另外的结局,通常是那些具有戏剧性变化的生活故事。”[②]丹尼伯格由此指出了情节的两种基本类型:巧合型情节与反事实型情节。

丹尼伯格认为,“在叙事虚构作品中,巧合的使用是非常普遍的现象。尽管关于这一论题已经有过很多研究。但是至今还没人对叙事虚构作品中的巧合型情节或巧合诗学有过具体的定义和系统的分析。”[③]那么究竟什么是巧合呢?丹尼伯格以为,“**巧合是两个或两个以上在时空上明显随机的事件被离奇地或惊人地联系在一起。**”(黑体字为原著者所加)[④]丹尼伯格

① Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

② Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, p. 1.

③ Ibid., p. 89.

④ Ibid., p. 93.

以为,巧合型情节中的联系会因时期和文类的不同而出现不同的变化。例如,在传统的巧合型情节中,起到联系作用的是人物之间的“前期关系”(previous relationship),而在复杂的巧合型情节中,起到联系作用的是“相似性”(similarity)。从时空关系来考虑,在叙事虚构作品中,实现巧合型情节的主要有两个认知因素:“相认”(recognition)与“解释”(explanation)。丹尼伯格由此出发,分别论述了传统小说、现代主义小说和后现代主义小说中的巧合型情节。

丹尼伯格认为,按照故事发展的序列,传统的巧合型情节一般具有三个主要发展阶段:(1)前期关系,一般主要以人物之间的友情、爱情、亲情或敌对关系的连接为主;(2)叙事世界中的人物在时空上的巧遇;(3)人物辨认出对方身份的认知过程。就这三者之间的关系而论,第一阶段和第三阶段构成了巧合型情节的叙事力量,第一阶段是第二阶段和第三阶段的必要前提。但是第一阶段的存在并不一定导致第二阶段、第三阶段的发生,即它们之间没有一定的因果关系。处于第一阶段和第二阶段的事件完全是随机的,毫无联系的,只有这样才会产生巧合的效果。①

人物对“前期关系”即对对方身份的认识可以是双向的也可以是单向的,可以是即时的也可以是延迟的。前期关系的本质可以使得人物在“认识”的场景中产生多种多样的情感反应。对人物之间血亲关系认识的早与迟,会对情节有着至关重要的影响。例如,对亲情关系过迟的认识可能会引发乱伦(譬如《俄狄浦斯王》)。但是,从另一方面来说,延迟的认识也可以极大地增加巧合型情节的叙事动力,使读者产生悬念,进而对情节的未来发展充满期待。

在传统的现实主义小说的巧合型情节中,叙事世界的人物在时空中主要产生真实的物理关系或生理关系。与此不同,现代主义和后现代主义小说的巧合型情节“主要通过**间接的或隐喻的连接系统**来建构的:人物之间的关系不再是基于亲情或友情,而**仅仅**是通过对相似性的感知来加以认知建构的。”②在丹尼伯格看来,现代主义小说的巧合型情节通过前置人物自己对类比关系的多元阐释,强调了人类感知的主体性;而在后现代主义小说的巧合型情节中,存在于多重层面上的类比关系不是给人物而是给阐释关系制造了因果谜题。

---

① Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction.*, p. 94.

② Ibid., p. 105.

论及“反事实”，丹尼伯格指出，这是心理科学、认知科学、政治科学中都存在的现象。在叙事虚构作品中，所谓的“反事实”是指“在已经发生的事件序列中，假定一个改变**实际**事件序列的变化，以创造出一个不同的、反事实的结果。”①其实早在丹尼伯格之前，就已经有叙事学家注意到叙事中的“反事实”现象，只不过采用不同的术语罢了。例如，杰拉德·普林斯对“反叙述”(disnarrated)的论述；②玛丽-劳勒·瑞安对“虚拟叙述”的论述，③以及罗宾·沃霍尔-唐(Robyn Warhol-Down)对“反叙述”的重新论述等。④

丹尼伯格以叙述者和本体层次为基准，考察了叙事虚构作品中“反事实型情节”的主要形式。就叙述者而言，主要有两种形式的“反事实”：(1)由人物叙述者叙述的自传式反事实。18世纪早期的很多作品即是如此，如笛福(Daniel Defoe)的《摩尔·弗兰德斯》；(2)由异质叙述者叙述的反事实，如奥斯丁的《曼斯菲尔德庄园》。就本体层次而言，丹尼伯格则以科幻小说为例，着重划分了历史性反事实的七种变体形式，即单一世界的交替历史；双重世界的交替历史；时间战争的故事；历史交替中的时间旅行的故事；历史增值中的时间旅行的故事；多重世界的交替历史；多重世界的未来历史。⑤

与巧合型情节相似，反事实型情节在不同文类中也有不同的表现。丹尼伯格认为，在现实主义文本中，反事实通过嵌入在人物或叙述者的话语中，与虚构世界联系在一起；而在激进的后现代主义文本中，读者只能给故事碎片强加上一定的连接关系，把处于“外叙事层次的”(extradiegetic)作者看作是因果关系的操控者，作者最终必须被看作是矛盾的故事碎片的来源。与此不同，在历史元小说的文本中，作者是生产多重历史文本的主要人物，因此作者又是处于“内叙事层次”(intradiegetic)的。在故事层面上，作者直接被描述成多重历史文本的生产者。有趣的是，科幻小说文本往往运用了一系列的内叙事策略，进而把不同版本的历史相互连接在一起。例如，科幻

---

① Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, p. 119.

② Gerald Prince, *Narrative as Theme: Studies in French Fiction* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992).

③ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).

④ Robyn Warhol-Down, "Not Quite Not-There: Dickens's Narrative Refusals," (Columbus: Ohio State University, 2008). 注：罗宾·沃霍尔-唐与罗宾·沃霍尔为同一人，此人在2007—2010年间以罗宾·沃霍尔-唐为名出版作品。

⑤ Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, pp. 128-129.

小说借用空间隐喻历史的不同发展道路，相互联系在一起，从而产生这样一个感觉，即叙事宇宙是一个连贯的整体。①

必须承认，丹尼伯格对于巧合型情节与反事实型情节的论述具有一定的新意。但遗憾的是，她并没有过多地论及这两种基本类型的情节之间的相互关系。根据丹尼伯格对小说情节的基本类型和建构方式的论述，笔者以为，我们大致可以得出如下三个论断：(1)无论是巧合型情节还是反事实型情节，皆与认知、本体、空间等三个层面上的情节建构方式相关；(2)巧合型情节与反事实型情节在不同的历史时期、不同文类中，具有不同的地位和表现形式；(3)借助于巧合型情节和反事实型情节，我们不仅可以梳理和审视小说叙事技巧的演进，也能够考量读者在阅读过程中的"浸入"与"驱逐"。

第三节　聚合和离散：情节的两种不同走向

那么在认知、本体、空间三个层面上建构的巧合型情节与反事实型情节具有什么样的效果或发展路径呢？针对这一问题，丹尼伯格借用了空间隐喻。她指出：

> 巧合型情节与反事实型情节可以被看作是当矢量在时空中走近或分开时，所创造出的两个对立模式，留下了"聚合"和"离散"的轨迹。"聚合"涉及叙事路径的交叉，叙事世界人物的相互联系，形成一个完整而统一的艺术结构。与此相反，"离散"则涉及叙事路径的发散与分叉，创造出多元多重的开放模式。②

换言之，在丹尼伯格看来，"聚合"和"离散"代表了叙事的两种基本冲动。尤为重要的是，巧合型情节一般会沿着聚合型的方向发展，而反事实型情节则大致沿着分散型的方向发展。其原因在于，巧合型情节通常创造出某种连接关系，通过这种连接关系，叙事世界中的人物可以发生跨越时空的联系；而反事实型的情节则涉及假定性质的多重结果，因此在很大程度上导致情节朝着离散型的方向发展。

一般说来，小说情节发展的聚合型方向和离散型方向会具有不同的叙

---

① Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, pp. 131–132.

② Ibid., p. 2.

事形式。就聚合型方向而言,为了使叙事产生一定的整体感,这类小说通常都会采用封闭式的结尾,20 世纪之前的大部分小说都属于这一范围。例如,简·奥斯汀的《傲慢与偏见》等 19 世纪的很多小说大都以婚姻结尾。与此相反,就离散型方向而言,这类小说一般都采取开放式的结尾,20 世纪之后的大部分小说都属于这一范围。20 世纪达到高潮的后现代主义小说大都一反传统的小说创作模式,打破了小说具有"一头、一身、一尾"的常规格局,使得结尾朝着开放式方向发展,以凸显后现代主义者的"不确定"观。例如,约翰·福尔斯(John Fowles)的《法国中尉的女人》出现了三个不同的结尾;弗兰·奥布赖恩(Flann O'Brien)的《双鸟戏水》更是出现了多个结尾。

通过对小说发展史的考察,不难看出:小说情节总体上呈现出由巧合到反事实、由聚合到离散的发展趋势。但是这并不排除巧合与反事实、聚合和离散之间相互竞争或相互共存的可能。通过对巧合型情节与反事实型情节的历时重构,丹尼伯格发现:在 19 世纪的小说情节中,存在着巧合与反事实、聚合和离散之间相互对立、相互竞争的叙事力量。例如,尽管当时的小说创作主流是朝着聚合性方向发展的巧合型情节,但同时也出现了诸如夏洛蒂·勃朗特(Charlotte Brontë)的《维莱特》、托马斯·哈代的《苔丝》、乔治·艾略特(George Eliot)的《丹尼尔·德兰达》等朝着离散性方向发展的反事实型情节。20 世纪下半叶出现的历史元小说借助"自我反思性"的叙事手法,在再现和阐释历史人物的时候,同时杂糅了朝着聚合性方向发展的巧合型情节和朝着离散性方向发展的反事实型情节。例如,朱利安·巴恩斯(Julian Barnes)的《福楼拜的鹦鹉》、彼得·阿克罗伊德(Peter Ackroyd)的《查特顿》等小说,皆是如此。①

实际上,丹尼伯格以小说情节的主要发展方向(聚合和离散)为突破口或参照基准,对情节的两种基本类型(巧合型与反事实型)做了又一番比较。这样的做法未尝不可,甚至是值得赞赏的。不过,需要指出的是,丹尼伯格主要通过不同历史时期的小说考辨,得出了"小说情节总体上呈现出由巧合到反事实、由聚合到离散的发展趋势"这一结论,似乎值得商榷。笔者认为,小说情节的发展方向应该是由小说的所属文类决定的。例如,一般的侦探小说都是朝着聚合型的方向发展,如爱伦·坡的《莫格街的谋杀案》;但是在玄学侦探小说那里,情节似乎又是朝着离散型的方向发展,例如保罗·奥斯特(Paul Auster)的《玻璃之城》。

---

① Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction* p. 16, 141–224.

在评价当下西方叙事学研究的现状时,“国际叙事学研究协会”会刊《叙事》杂志主编詹姆斯·费伦说:就叙事要件而言,“在期刊(《叙事》杂志)上,同情节、人物和场景相比,我们发表更多的是关于叙事话语的文章”[①]。重“话语”(discourse, 即 how)轻“故事”(story, 即 what)或“情节”,曾是西方叙事学研究的通病。按照玛丽-劳勒·瑞安的话来说,“话语”研究高度发达,而“故事”研究则极不发达。[②] 不仅经典叙事学如此,就连开创后经典叙事学先河的女性主义叙事学也是如此。[③]《叙事》刊载的文章比例只是这种现象的一个缩影而已。赫尔曼对此的解释是:“叙事学是被设计来不是聚焦于叙事组织体系意味着**什么**,而是聚焦于**它**们**怎么**产生意义。更具体地说,是聚焦于**它**们如何产生**作为**叙事的意义。”[④]可喜的是,进入新世纪以来,情节研究在西方叙事学界迅速升温,重新占据了其在叙事理论上的应有地位。例如,爱玛·卡法莱勒斯把情节看作是“叙事因果”的表现;[⑤]费伦把情节视作进程,是文本动力(人物与人物或人物与环境之间的不稳定性)与读者动力(读者对叙事的参与和反应)共同作用的结果;[⑥]瑞安又把情节看成是由作者编排的行为或是由人物编排的行为。[⑦] 凯莉·玛什研究了女性主义作品中的“潜在情节”。[⑧]

瑞安指出:“故事和话语构成了叙事,但是绝大多数的叙事学论著要么就是只聚焦于后者,要么就是以社会语言学的方法聚焦于叙事交际的语用功能,忽略了‘故事学’(storyology)——即把事件结合成情节的逻辑研究。”[⑨]就“故事学”而言,丹尼伯格的情节理论无疑让此领域有了突破性的

---

① 尚必武:《修辞诗学及当代叙事理论》,第 157 页。

② Marie-Laure Ryan, “Semantics, Pragmatics, and Narrativity: A Response to David Rudrum,” *Narrative* 14. 2 (May 2006), p. 193.

③ 女性主义叙事学研究的重要文献之一,凯兹·梅西主编的文集的主标题直接以“模糊的话语”(ambiguous discourse)命名。参见 Kathy Mezei, *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1996).

④ David Herman, “Narrative Theory and Intentional Stance,” *Partial Answers* 6. 2 (2008), p. 245.

⑤ Emma Kafalenos, *Narrative Causalities* (Columbus: Ohio State University Press, 2006).

⑥ James Phelan, *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative* (Columbus: Ohio State University Press, 2007).

⑦ Marie-Laure Ryan, “Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design,” *Narrative* 17. 1 (January 2009), pp. 56-75.

⑧ Kelly A. Marsh, “The Mother's Unnarratable Pleasure and the Submerged Plot of *Persuasion*,” Narrative 17. 1 (January 2009), pp. 76-94.

⑨ Ryan, “Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design,” p. 73.

进展，她不仅考察了事件构成情节的三种基本方式（认知、本体、空间），而且还别开生面地探讨了情节的两种基本类型（巧合与反事实）和不同走向（聚合与离散），对理解情节机制及其运作做出了富有意义的探索。

第九章　重访韦恩·布思的学术遗产：评西方叙事学界的“隐含作者”之争

进入新世纪之后，西方文学批评界接连痛失数位曾经叱咤风云的理论大师，令人扼腕叹息。2003年，后殖民主义理论的开创者爱德华·赛义德(Edward Waefie Said)与世长辞，一年后，解构主义的一代宗师雅克·德里达(Jacques Derrida)也撒手人寰。当批评界还未从痛失两位旗手人物的苦楚中完全恢复过来，2005年10月10日，又一噩耗传来，叙事理论的巨擘韦恩·布思悄然离去。世界著名杂志《批评探索》、《叙事》等均在2006年第2期，不约而同地发表了由各自主编亲自执笔的纪念文章。《批评探索》的主编W. J. T. 米切尔这样盛赞布思：在他身上体现了《批评探索》孜孜追求的所有品质。早在所谓的理论还未风靡学界之前，布思就已经是理论家；上个世纪，在批评还未出现“伦理转向”之前，他就已经是伦理批评家；他是一位“通才”，但似乎又比各个领域的“专才”略胜一筹。[①]《叙事》杂志主编詹姆斯·费伦更是撰写了长达五页的纪念文章，认为布思不愧是一位饱学之士，从叙事理论到老年人问题，从多元主义批评到业余主义价值论，从劳伦斯·斯泰恩(Laurence Sterne)到希薇娅·普拉斯(Sylvia Plath)，从教学法到科研策略，他无所不通、无一不精。[②]

布思生前在多个批评领域皆有所建树，著述丰厚，如《小说修辞学》(*Rhetoric of Fiction*, 1961)、《反讽修辞学》(*A Rhetoric of Irony*, 1974)、《批评理解：多元主义的力量与局限性》(*Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*, 1979)、《我们的朋友：小说伦理学》(*The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, 1988)、《修辞的修辞学》(*The Rhetoric of Rhetoric*, 2004)等。但真正奠定起布思声名的却是《小说修辞学》。就

---

① W. J. T. Mitchell, "Wayne Booth, 1921—2005," *Critical Inquiry* 32. 2 (2006), p. 375.

② James Phelan, "Wayne C. Booth (1921—2005)," *Narrative* 14. 2 (May 2006), pp. 113–117.

在这部被誉为“小说美学的里程碑”中[①],布思提出了隐含作者(implied author)这一概念,使得叙事理论飞速发展的同时,也引发了学界旷日持久的争论,至今也未能完全平息。正如苏珊·兰瑟在《隐含作者》一文中所称,“很少有术语能像隐含作者这样,使叙事学家们既感到困惑又充满激情”[②]。本章拟在探讨隐含作者的含义与提出缘由的同时,对国外学者有关这一概念的争论加以梳理,分析他们争论的焦点和实质,总结出在文学批评实践中,隐含作者依然有它存在的必要与价值,也希望可借此寄托中国学界对布思的哀思。[③]

第一节 隐含作者的含义与提出缘由

布思在《小说修辞学》一书中首先提出了隐含作者这一概念。这对当时的批评界而言,无疑具有振聋发聩的效果。在布思看来,隐含作者是真实作者的“第二自我”。读者对隐含作者的感觉,不仅包括从作品所有人物的行动和受难中得出意义,而且还包括他们的道德和情感。具体而言,就是读者对一部完成作品的直觉理解,以及隐含作者所信奉的价值观念等。布思用三个术语来描绘隐含作者的主要选择与范式,即:“风格”、“语气”、“技巧”。而且隐含作者“有意或无意地选择我们所阅读的内容;我们把他视为真实作者的一个理想的、文学的、被创造出的替身;他是他自己选择东西的总和”[④]。布思还以简·奥斯汀的小说《爱玛》为例,认为隐含作者对读者具有一定的引导作用。布思在《我们的朋友:小说伦理学》一书中进一步强调了这一论点,认为隐含作者是读者的“伙伴”、“引导者”和“朋友”。[⑤]

值得一提的是,布思还试图区分隐含作者与叙述者以及隐含作者和真实作者。他认为,以往用来描绘叙述者的各个术语都不甚精确。虽然有时

---

① 程锡麟:《当代美国小说理论》,北京:外语教学与研究出版社,2001 年,第 21-22 页。

② Susan S. Lanser, “(Im)plying Author,” *Narrative* 9. 2 (May 2001), p. 153.

③ 2007 年,美国两大知名期刊《教学艺术:文学、语言、写作及文化教学的批评视角》(*Pedagogy: Critical Approaches to Teaching Literature, Language, Composition and Culture*)、《叙事》(*Narrative*)分别出版了纪念布思的专号,即《教学艺术》2007 年第 1 期(由詹姆斯·费伦担任特约主编)、《叙事》2007 年第 2 期,由此掀起了北美学界纪念布思的一个小高潮。

④ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961), pp. 74-75.

⑤ Wayne C. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Berkeley: University of California Press, 1988), pp. 185-187.

候我们会用“伪作者”、“面具”、“叙述者”等，但它们一般都指涉作品的说话者，殊不知说话者只是隐含作者塑造出的众多部分中的一个而已，与隐含作者不可相提并论、混为一谈。① 在布思看来，隐含作者与真实作者的区分也同样重要，因为“只有把真实作者和隐含作者区别开来，我们才能在讨论真实作者的‘诚意’和‘严肃性’等问题时不会不着边际、无法核实”②。但必须指出，布思虽然注意到隐含作者不同于叙述者和真实作者，遗憾的是，他没有具体阐明他们的区别和对应关系。此外，布思也没有论述隐含作者在小说叙述过程、叙述交际中的作用和角色等。这无疑为后来学界关于这一概念的论争埋下了伏笔。下面让我们首先窥探布思提出隐含作者的原初动机和意图。

长期以来，学界一直在不断揣测和追问：布思为何会在《小说修辞学》中提出隐含作者这一概念？对此，布思在《隐含作者的复活：因何烦恼？》一文中作了相应的回答。他坦言，隐含作者的提出至少归因于以下四个因素：(1)对学界在进行小说批评时，一味追求所谓的“客观性”感到痛苦。在当时，很多人都认为，作家只是“展示”而不是“讲述”作品，作品的好坏只能由读者来判断决定。值得称赞的小说家绝对不能在作品中留下半点自己的观点。作者对自己作品的评价不仅单调乏味，而且是对一部作品“诗意”的亵渎。(2)对学生的误读感到烦恼。学生似乎经常看不到叙述者与隐含作者、隐含作者与创造出他们的真实作者之间的区别。特别是在阅读所谓的“客观性”的现代小说时，很多学生都不知道区分叙述声音和作者有意创造出的部分不可靠或者完全不可靠叙述声音。(3)对于批评家忽略作者和读者之间的纽带——伦理与修辞效果的价值，感到某种道德上的痛苦。很多忽略伦理和修辞效果的批评家攻击布思对伦理的强调。他们认为小说和诗歌一样，不是“要表达什么”，而是“什么”。(4)随着他对由作者创造出的隐含作者与我们日常生活中所扮演的角色之间的关系作了更深入的思考，他发现有时候隐含作者高我们一筹，而有时候又会低我们一等；我们面临的主要挑战是要辨别这张面具是好是坏，做文学批评时尤应如此。③

据申丹看来，布思仅仅陈述上面的四个原因大有避重就轻之嫌，因为他根本没提到上个世纪60年代新批评的盛行、传记式批评的衰微，以及他自

---

① Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 73.

② Ibid., p. 75.

③ Wayne C. Booth, “Resurrection of the Implied Author: Why Bother?” *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 75–77.

己属于新亚里士多德学派等社会历史原因。[1] 在《小说修辞学》发表之前，研究作者生平、社会环境等因素的传统批评方法遭到新批评的攻击。正值新批评盛行的20世纪40—60年代，西方文论界出现了大批极有影响力的论著，如兰瑟姆的《新批评》(1941)、布鲁克斯(Cleanth Brooks)与沃伦(Robert Penn Warren)的《理解小说》(1943)、利维斯(F. R. Leavis)《伟大的传统》(1948)，戈登(Caroline Gordon)和泰特(Allen Tate)的《小说之家》(1950)；以及一系列具有宣言性质的论文，如布鲁克斯的《悖论的语言》(1942)、维姆萨特(W. K. Wimsatt)和比尔兹利(Monroe C. Beardsley)的《意图谬误》(1946)和《感受谬误》(1949)等。可见，在新批评一统天下的时期，布思撰写专著不可能不受其影响。另外，布思在芝加哥大学攻读博士学位时，曾师从新亚里士多德学派的著名人物R. S. 克莱恩。布思继承了亚氏"模仿说"对作者的重视，成为该学派的第二代中坚学者。布思一方面承受着新批评"意图谬误"说的压力，故而否定了作者意图式批评；但另一方面，他又受到新亚里士多德派的影响，不可无视作者角色在文学批评中的作用。左右为难之际，布思就抛出了基于文本的"隐含作者"概念。这既迎合了新批评的内在式、纯文本批评要求，又不违背新亚里士多德学派重视作者的立场。也就是说，布思的隐含作者概念让他找到了两大对立批评派别的结合点，在一定程度上使两者达成了和解。兰瑟在《叙事行为：小说的视角》一书中，也表达了相似的观点。她认为，布思"拯救"了作者这一概念，而且使那些希望彻底根除作者在文本中的存在的形式主义批评家和那些对删除作者在文本中的存在而感到不满的批评家之间达成了某种妥协。[2]

第二节　隐含作者的是非之争

布思的隐含作者概念就如一枚炸弹，引起学界一阵轰然骚动。呼应者拍手叫绝、大肆颂扬，反对者则屡屡质疑、频频发难。双方纷纷撰文为各自的立场辩护，你来我往，针锋相对，热闹非凡，以至于在2000年夏季，西方叙事学家围绕"隐含作者"这一概念在互联网上展开了激烈的对话，使这道独特的批评景观更为妖娆。[3]

---

① 申丹：《关于西方叙事理论新进展的思考》，载《外国文学》2006年第1期，第99页。

② Susan S. Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981), p. 49.

③ 申丹等：《英美小说叙事理论研究》，第388-398页。

或许可以说,隐含作者这一概念的提出间接地影响了另一文学批评流派(接受美学)。接受美学的领军人物沃尔夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser)也许是在这一概念的启迪下,提出了相应的"隐含读者"(implied reader)概念。伊瑟尔在《隐含读者》(1972/1974)以及后来的《阅读行为》(1976/1978)中,认为读者这一概念可被细划为"隐含读者"和"真实读者"两部分。在伊瑟尔看来,任何文本都提前预设了一个隐含读者。具有一定态度(道德上、文化上等)的隐含读者能针对文本的召唤结构做出反应,按照文本先前预设的途径来加以解读。[①] 具体说来,伊瑟尔认为,隐含读者这一术语"结合了文本对潜在意义的预设,以及读者通过阅读过程对潜在意义的具体化。它又指涉这一过程的主动性本质——这个过程可能会随着历史时期与作者种类的不同而有所差异"[②]。在西方文论界,有关读者的批评概念,不胜枚举,如:里法特尔(Michael Riffaterre)的"超级读者"(superreader)、卡勒的"理想读者"(ideal reader)、吉普森(Walker Gibson)的"虚假读者"(mock reader)、艾柯(Umberto Eco)的"模范读者"(model reader),以及布鲁克-萝丝(Christine Brooke-Rose)的"符码读者"(encoded reader)等。在我们看来,不管这些读者概念的名称如何千变万化,它们似乎都难脱伊瑟尔的"隐含读者"之含义范畴,而伊瑟尔提出隐含读者这一概念则又很有可能是受到了布思的隐含作者的启发。

在叙事学研究领域,查特曼较早地讨论了隐含作者的概念。他在《故事与话语》一书中,对布思的隐含作者做出了适当的修正与廓清,并用它来分析叙述交际过程。查特曼的贡献首先在于较为明晰地区分了隐含作者和叙述者,而这种明晰正是布思所欠缺的。查特曼认为,隐含作者和叙述者不同,叙述者有自己的声音,而隐含作者没有。隐含作者没有声音,什么也不能说,缺乏直接交流的途径;他只通过整体的布局,通过他所选择的全部声音和手段来无声地引导读者。[③] 除此之外,查特曼还认为,虽然隐含作者建立了叙事的正常规范,但布思把叙事的正常规范全部归结为道德的观点是没有必要的。在查特曼看来,叙事的正常规范属于一般的文化符码范畴,一个人的道德情操不会受到狡猾的隐含作者的诱使,而我们是从美学角度而

---

① Raman Selden, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004), p. 56.

② Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974), p. xii.

③ Chatman, *Story and Discourse*, p. 148.

不是从伦理角度来接受隐含作者的世界。① 在对布思的隐含作者观表示基本认同且做了相关修正后，查特曼提出下面这个极具影响力的叙述交际模式：

叙事文本

真实作者 ⟶ | 隐含作者 ⟶（叙述者）⟶（受述者）⟶ 隐含读者 | ⟶ 真实读者

图1：查特曼的叙述交际模式②

从上图不难发现，查特曼似乎尤为强调隐含作者和隐含读者的作用。在他看来，在叙述交际中，叙述者和受述者可有可无，真实作者和真实读者只存在于叙述交际的外围，只有隐含作者和隐含读者构成了叙述交际的核心。查特曼的这一看法似乎有些偏激，引起了其他叙事学家，如施劳米什·里蒙-凯南、迈克尔·图伦等人的争议。必须指出，尽管隐含作者这一概念后来不断受到其他学派（如读者反应论、解构主义等）和叙事理论领域内部其他学者的批评，但查特曼始终是它的坚定"拥护者和倡导者"③。他在《达成妥协：小说与电影中的修辞叙事》一书中，专门辟出该书的第五章来对隐含作者加以进一步的修正和捍卫。④

在隐含作者这一概念上，杰拉德·普林斯也可以算作布思的坚定支持者。在《叙事学词典》中，他对隐含作者这一词条的释义几乎完全参照了布思对隐含作者的定义。普林斯将隐含作者解释为"作者的第二自我、面具，或者是从文本中构建出来的伪作者等；隐含作者站在幕后，对文本的总体布局、文化价值观负责"⑤。接着，普林斯还仿照布思，把隐含作者同真实作者、叙述者做了区分。他认为，就隐含作者和真实作者之间的区别而言，至少有两个方面值得注意：其一，同一个真实作者可以创造出两部或两部以上的作品，而每部作品都可以有自己的隐含作者；其二，一部作品也可以有两个或两个以上的真实作者。论及隐含作者同叙述者的区别，普林斯认为二者的区别也有两点：（1）隐含作者不能叙述情景和事件，而叙述者可以；（2）隐含作者只能从整个文本中推断出来，而叙述者则由说话者描述出来。不

---

① Chatman, *Story and Discourse*, p. 149.

② Ibid., p. 151.

③ 申丹等：《英美小说叙事理论研究》，第239页。

④ Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), pp. 74—89.

⑤ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987), p. 42.

难发现，普林斯对隐含作者的定义和论述同布思并无二致。但问题在于，就自己参照布思对隐含作者与真实作者、叙述者所作的区分而言，普林斯表现得不太自信，立场出现摇摆倾向，他认为这种区分是“存有问题的”①。

有意思的是，在对待隐含作者这一概念上，有的西方学者偶尔出现立场不坚定，甚至摇摆的情况，如：以色列的叙事学家里蒙-凯南。她对待隐含作者的立场似乎有点徘徊不定：时而对隐含作者表示认同，时而又对其加以解构。里蒙-凯南在《叙事虚构作品：当代诗学》一书中，首先基本赞同布思认为隐含作者是作者的“第二自我”的说法，并补充道：“隐含作者是控制整个作品的意识，是作品所体现出的正常规范的来源。”②其次，就隐含作者与真实作者的区别而言，里蒙-凯南认为：“有血有肉的作者要经历现实生活的变迁，而一部作品的隐含作者可被视为一个稳定的实体，从头至尾都在作品中保持一致。”③另外，她基本认同查特曼在区别隐含作者与叙述者时采用的符号学解释。她认为，叙述者可以被定义为文本的“叙述声音”或“说话者”；而与此相反，隐含作者是“无声的”，是“沉默的”。可是，里蒙-凯南却由此得出另一番结论：“隐含作者肯定是读者从文本的组成部分中推断、整合出来的一个形象。实际上，就我而言，把隐含作者视为一个基于文本的形象要比一个有个性化的‘意识’和‘第二自我’妥当得多。”④我们不难发现里蒙-凯南论述隐含作者时的前后矛盾：一方面，她赞同隐含作者是作者“第二自我”的说法；另一方面，她又认为这一说法不太妥当，以至于在后来，她干脆说：“如果一定要坚持把隐含作者和真实作者、叙述者划分开来，隐含作者这一概念一定要‘去个性化’(de-personified)，最好被看作是一组潜在的正常规范而不是说话者和声音。”⑤这样，里蒙-凯南无异于给隐含作者来了个釜底抽薪式的解构，它既没有被“隐含”(implied)，也不是“作者”(author)，充其量只是一组潜在的正常规范罢了。对于查特曼的叙述交际模式，她提出两点修正意见：(1)将隐含作者和隐含读者从叙述交际模式中剔除出去；(2)将叙述者和受述者视为叙述交际的必要成分(constitutive)，而不是可选成分(optional)。⑥经里蒙-凯南修正后的叙述交际模式则应该为：

---

① Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987), pp. 42-43.

② Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 86.

③④ Ibid, p. 87.

⑤⑥ Ibid, p. 88.

叙事文本

真实作者→叙述者→受述者→真实读者

图 2:里蒙-凯南的叙述交际模式①

其实,在对待隐含作者这一概念的态度上,出现立场徘徊不定的西方学者绝非里蒙-凯南一人。在她之前,已经早有先例,如英国的批判语言学家罗杰·福勒(Roger Fowler)。不过,两人的区别在于,福勒先是否定隐含作者,后肯定隐含作者,而里蒙-凯南则是先肯定、后否定。福勒在《语言学与小说》一书中,首先对布思将隐含作者与真实作者割裂开来的做法表示质疑,认为这很难让人接受。例如:劳伦斯的社会背景和心理对于理解他笔下的小说主题和人物十分重要;如果不考虑索尔仁尼琴(Aleksandr Isayevich Solzhenitsyn)在斯大林时期的政治观点和个人经历,孤立地讨论他的小说就显得很荒谬。② 但令人费解的是,福勒又认为我们可以从写作原则上来理解隐含作者,即:文本的结构促成了隐含作者的定义,这在语言学术语上是完全可以理解的。③ 对于福勒徘徊不定的立场,李建军这样评价:福勒对"隐含作者"认识上的矛盾,是他的语言观引致的必然结果。福勒赋予语言以某种主宰人的主体力量,认为人被动地被困囿于语言的牢笼、处于语言的控制之下。但他忘却了语言是同思维主体内在地统一在一起的,它永远不可能有超越主体的力量,所以,不能因此而否定作者的主体性,而从客观形式方面为"隐含作者"辩护。④

似乎受到里蒙-凯南的影响,迈克尔·图伦既表达了对查特曼叙述交际模式的不满,也对"隐含"和"作者"二词提出质疑。图伦在《叙事:批评语言学引论》一书中,首先认为查特曼的叙述交际模式过于复杂,而里蒙-凯南的模式又不够精确。⑤ 为此,他提出一个非常简化的叙述交际模式。

真实作者→叙述者→(受述者)→真实读者

图 3:图伦的叙述交际模式⑥

---

① Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 89. 里蒙-凯南本人并没有给出这样的图表,只是笔者为了行文方便,根据她在《叙事虚构作品:当代诗学》一书中的论述绘出此图。

② Roger Fowler, *Linguistics and the Novel* (London: Methuen, 1977), p. 79.

③ Ibid., pp. 79-80.

④ 李建军:《小说修辞研究》,北京:中国人民大学出版社,2003 年,第 4-41 页。

⑤ Toolan, *Narrative: A Linguistic Introduction*, pp. 76-77.

⑥ Ibid., p. 77.

由上图可以看出，图伦认为真正参与叙述交际的只有三个主要角色，即真实作者、叙述者和真实读者，而受述者则是一个可选项。此外，他还认为布思在讨论隐含作者的时候过于强调“隐含”而不是“作者”。图伦说，其实，我们脑子里浮现的作者形象都是一种建构，所有的作者都是“推断作者”（inferred author）。[①] 必须指出，图伦将隐含作者视为推断作者这一观点，得到了其他叙事学家的认同。迈克尔·卡恩斯就表示赞同这一说法，他在《修辞叙事学》一书中指出：“实际上，推断作者可能更加精确，因为每个读者都是从一部作品中推断出它的创造者的特征属性，而‘隐含’这个词则会让人以为作者形象是由文本自身投射出来的。”[②]在图伦看来，所谓的隐含作者可能在叙述接受和批评理论上是重要的，但同叙事创作没有关联。因此，“隐含作者是叙事处理（narrative processing）上的真实位置，是接受者的一个构造物，在叙述交际过程中不扮演任何角色。它是叙述解码背后的一个影像，而不是叙述编码的一个真实投影步骤”[③]。

论及隐含作者这一概念的反对者，费伦说：“当有些人认为隐含作者这个概念比较实用而逐步将它深入文本研究时，那些想彻底根除这一概念的人主要提出两种相关的反驳意见。”[④]具体而言，第一种反驳意见以荷兰的叙事学家米克·巴尔为代表。巴尔认为隐含作者的定义模糊不清，就像一个“杂物包”或“批评画框”（critical passepartout），把所有排除在“眼光”（vision）和“声音”（voice）之外的叙述交际的各个方面统统都包括了进去。既然这个概念既不是作者、叙述者，也非具体的文本属性，那么它似乎是迷惑不清的、没必要的。巴尔认为，布思使用隐含作者这一概念的初衷是为了不必直接参考传记意义上的作者，就可以讨论叙述文本的意识形态和道德立场。但布思在运用这一术语时，给人一种这样的错觉，即可以直接从文本中推断出总体意义。就此，人们不难推断：“隐含作者是文本意义的研究结果，而不是这一意义的来源……如果从这个意义来看，隐含作者的概念并不局限于叙述文本，而适用于任何文本。”[⑤]第二种反驳意见则以法国的叙事学家热拉尔·热奈特为代表。热奈特认为隐含作者这一概念根本没有存在

---

① Toolan, *Narrative: A Linguistic Introduction*, p. 78.

② Kearns, *Rhetorical Narratology*, p. 91.

③ Toolan, *Narrative: A Linguistic Introduction*, p. 78.

④ Phelan, *Living to Tell about It*, p. 41.

⑤ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Second Edition) (Toronto: University of Toronto University Press, 1997), p. 18.

的必要,因为作者和叙述者已经完全可以充分地解释叙述交际的复杂性。若在两者之间又引入一个实体(entity),就无异于撞上"奥康的剃刀"(Occam's Razor)①。即作者是整个叙事作品的来源,文本中的说话者是叙述者和人物,没有必要在这个模式里面又硬生生地额外增加另一个实体。②

同巴尔和热奈特等人希图彻底根除隐含作者这一概念的做法相反,以德国的安斯加尔·纽宁为代表的解构主义叙事学家旨在替换或重构这一概念。纽宁在《解构、建构隐含作者》一文中,先是对隐含作者这一概念加以解构,然后用自己的方式加以建构。针对查特曼在《达成妥协:小说与电影中的修辞叙事》中为隐含作者所持的捍卫立场,他提出了三点质疑。费伦对此总结如下:(1)布思所提出的隐含作者同查特曼后来阐释修正的隐含作者并不一致:一方面,它指涉一个主体、一个发明者或创造者;但在另一方面它又是一组客体,是整个文本或文本的符码与规约。如此看来,隐含作者这一概念自身存在矛盾。(2)这一概念非但没有使叙述交际趋于明晰,反而使之更加紊乱。纽宁首先借用里蒙-凯南的观点,提出疑问,既然隐含作者是沉默的代理者,那他又如何参与交际?接着又质问查特曼前后矛盾的观点,一个代理者怎么可能同时既是叙述交际的代理者又是文本自身的代理者?纽宁认为,如果隐含作者等同于整个文本,而隐含读者也是文本的功能,那么隐含作者要不就是等同于隐含读者要不就是后者的一部分。(3)隐含作者的主要功能最好还是归功于真实作者,但这些功能对我们在文本阐释方面却没起到多大作用。③ 据此,纽宁建议用"结构整体"(the structural whole)来替代隐含作者,他将"结构整体"定义为"'一个缺场的事件制造者'(an absent cause),且只有依赖于它的结果才能被辨别出来"④。不难发现,纽宁在论述隐含作者时,也有他的不足之处:他没有将"结构整体"与真实作者、叙述者加以具体区分。

同巴尔、热奈特以及纽宁等人比较起来,威廉·尼尔斯(William Nelles)对隐含作者的反对态度显得略为温和。他在《框架:叙事层次和叙事嵌入》一书中,首先十分中肯地指出,尽管隐含作者的概念"相当著名或

---

① 所谓的"奥康的剃刀"又称奥卡姆剃刀定律,是由14世纪逻辑学家、圣方济各会修士奥卡姆的威廉(William of Ockham[约1285—1349])提出。奥卡姆(Ockham)在英格兰的萨里郡,那是威廉出生的地方。他在《箴言书注》第2卷第15题说:"切勿浪费较多东西去做用较少的东西同样可以做好的事情。"他认为那些空洞无物的普遍性要领都是无用的累赘,应当被无情地"剃除"。

② Phelan, *Living to Tell about It*, p. 41.

③ Ibid., p. 42.

④ Ibid., p. 43.

已经被广为使用,但这不代表它的含义已经被完全确定下来了”[①]。虽然尼尔斯也认为布思没有给隐含作者下个清晰的定义,特别是布思在隐含作者与叙述者的区分上做得不尽如人意,但尼尔斯并没有抛弃隐含作者这一概念。相反,他采用另一种视角来对它加以修正。尼尔斯把隐含作者与“历史作者”(historical author)放置于同一平台,从三个方面加以比较,希图由此给隐含作者赋以新的定义。第一,每个隐含作者只是一个批评概念(construct),是从文本中推断出来的,在文本之外并不存在。与此相反,每个历史作者在文本之外都拥有自己的生命。第二,隐含作者有意识地创造和安排文本的含蓄之处(implication)、细微之处(subtlety)、模糊之处(ambiguity)以及复杂之处(complexity)等。而历史作者有可能无意识地创造这些意义,也有可能不成功地传达他们的意图。第三,在非同寻常的情况下,一部作品可能会有一个以上的隐含作者,但就功能而言,它纯粹是历史作者性质的。[②] 令人奇怪的是,一方面,尼尔斯攻击布思在隐含作者与叙述者的区分上做得不尽如人意;但在另一方面,尼尔斯自己只顾着从历史作者与隐含作者的比较中给隐含作者重新定义,他本人又完全忽略了隐含作者与叙述者的区别,未加任何说明和区分。由此可见,尼尔斯似乎是犯了以己之矛攻己之盾的错误。

第三节　争论的焦点与实质

在对西方学者关于隐含作者之争做一番梳理之后,我们有必要对他们争论的焦点与实质略加分析。针对这番争论,费伦在《活着是为了讲述:人物叙述的修辞与伦理》中认为这场争论的焦点其实是围绕五个相关的理论问题。笔者简单概括如下:(1)交际模式的精确有效性。布思、查特曼、里蒙-凯南等都认为隐含作者是这个模式的必要组成部分,热奈特则认为它没有必要,巴尔与纽宁则更是认为它有损叙述分析。(2)交际模式中人物代理的角色。布思认为隐含作者是作者的第二自我,是人物代理,但查特曼和里蒙-凯南则否认隐含作者具有拟人化的一面,而纽宁也赞同查特曼和里蒙-凯南的否定说法,只不过他走得更远,想彻底替换这一概念。(3)作

① William Nelles, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative* (New York: Peter Lang, 1997), p. 12.

② Ibid., pp. 14-16.

者意图。布思的隐含作者概念虽然没有公开承认作者意图对文本阐释的作用,但也没有表示完全否定。与之相反,查特曼、里蒙-凯南、纽宁都很慎重地将作者意图与文本阐释隔离开来。(4)读者的角色。在布思的模式中,读者能推断作者暗示的东西,而在纽宁的模式中,读者起到建构文本结构以及作者的各种特征的作用。(5)叙事学与其他批评理论发展之间的关系。如:建构主义、认知理解模式等。①

笔者虽然基本赞同费伦的结论,但必须指出,费伦是一位典型的后经典修辞性叙事学家,他的分析主要是从叙述交际、作者和读者的角色入手,得出的结论略显不够全面。其实,除了费伦提到的叙述交际过程、叙事学与其他批评理论的关系外,西方学者有关隐含作者的争论实质还在于隐含作者的定义与来源、隐含作者之存在、划分隐含作者的参照物等方面。

首先,西方学者争论的焦点在于隐含作者的定义和来源。布思认为隐含作者是真实作者在文本中塑造出来的形象,是作者的第二自我。图伦、卡恩斯等人认为隐含作者的提法根本就不科学,它是由读者在文本中推断出来的,因此不应该冠名为隐含作者,而是推断作者。纽宁则认为隐含作者作为"一个缺场的事件制造者",最好称之为"结构整体"。

其次,他们争论的焦点还在于隐含作者这一概念是否具有必要性,即到底存不存在隐含作者的问题。布思以及后来的普林斯、查特曼等都认为隐含作者很有存在的必要,而热奈特和巴尔等人都要彻底根除这一概念,纽宁则干脆自创一个术语来替代它。也有部分学者的立场出现摇摆,在支持与反对之间徘徊不定,如里蒙-凯南和福勒等人。对隐含作者是否存在这一问题,兰瑟如此评价:"我们永远无法回答有关隐含作者是否存在的问题,因为它的存在是部分而不是所有读者具体阅读实践的效果","不仅隐含作者的存在是读者信仰的问题,其本质也是如此"。② 隐含读者是否到底存在? 实际上,兰瑟把答案和决定权又抛给了读者:信则有,不信则无。

再次,划分隐含作者的参照物也成了叙事学家争论的焦点之一。布思首先试图将隐含作者和真实作者、叙述者加以划分,但略显语焉不详。随后的查特曼和里蒙-凯南把隐含作者与叙述者放在一起,对二者做了较为详细的比较,认为隐含作者没有声音,而叙述者是有声音的,但他们在隐含作者是否参与叙述交际过程这一问题上出现了分歧。尼尔斯别出心裁,他将隐含作者与历史作者在三个范式上做了比较,但他又忽视了隐含作者与叙

① Phelan, *Living to Tell about It*, pp. 44-45.

② Lanser, "(Im)plying Author," p. 154.

述者的区别。

面对西方学者关于隐含作者的论战,我们又当如何应对?布思不能再给我们提供答案,因为他已经飘然逝去,其他学者也不大可能解答我们的困惑,因为他们还处于论战之中,各执己见。倒是布思的高足兼好友费伦给我们提供些许建议,他认为目前我们有三大任务亟待完成:(1)给隐含作者一个连贯且能被广为运用的新定义;(2)给隐含作者在各种基本理论问题上提供一个连贯且使人信服的位置;(3)为解读不可靠叙述提供一个可行的模式。[①] 费伦首先以身作则,他给隐含作者重新下的定义是:"一个真实作者的'流水线版本'(streamlined version),是真实作者能力、特征、态度、信仰、价值以及其他属性的真实子集或虚构子集。"[②]

申丹认为,在隐含作者的态度问题上,西方叙事学家通常将隐含作者与现实作者对立起来,使二者互相排斥,这种做法无疑是不可取的。在她看来,隐含作者与现实作者有着千丝万缕的联系,但两者往往有所区别。但必须指出,恰恰是他们的差异和相似有助于我们对作品的深入了解,应该综合考虑。[③] 为此,她建议将查特曼的叙述交际模式改为:

叙事文本

真实作者 → 隐含作者 →(叙述者)→(受述者)→ 隐含读者 → 真实读者

图 4:申丹的叙述交际模式[④]

作为这场争论的旁观者,费伦予以隐含作者新的定义;申丹教授则不仅修正了西方学者的叙述交际模式,而且肯定了隐含作者在此模式中所占的重要位置。笔者认为,费、申二人的论述正好形成互补。两相结合,不啻为我们在如何对待隐含作者这一问题上,提供了一道良策。总之,不管西方学界围绕隐含作者的争论如何演变、如何复杂,在文学批评实践中,它始终都有存在的必要与价值。而提出这一概念的布思也会因他对文学批评理论的卓越贡献,成为西方文论史上的一座不朽丰碑。

---

① Phelan, *Living to Tell about It*, p. 45.

② Ibid., p. 45.

③ 申丹等:《英美小说叙事理论研究》,第 396-397 页。

④ 同上,第 397 页。

第十章　修辞·认知·语法人称·非虚构类叙事:后经典语境下的“不可靠叙述”

“不可靠叙述”(unreliable narration),又称“不可靠性”(unreliability),是西方文学批评界,尤其是叙事学界讨论最多的论题之一。作为一种常用的叙述技巧和普遍的叙事现象,“不可靠叙述”不仅存在于虚构类叙事作品中,而且也存在于非虚构类叙事作品(如传记和回忆录)中;同时,它既存在于文字媒介的叙事作品中,又存在于非文字媒介的叙事作品(如电影、绘画)中。在《剑桥叙事导论》一书中,H. 波特·阿博特说:“在阐释不一致的情况下,如果有叙述者,叙述者的可靠性始终成为争论的焦点。”[①]阿博特的此番论断,绝非夸大其词。尤其是进入新世纪以来,“不可靠叙述”研究迅速升温,成为“当下叙事学讨论最多的论题之一”[②]。欧洲知名期刊《文学理论杂志》(*Journal of Literary Theory*)2011 年第 1 期推出了“不可靠叙述”研究的专刊。在为该专刊撰写的“序言”中,特约主编汤姆·奇恩特与蒂尔曼·克佩指出:不可靠叙述“已经由一个边缘话题变成了叙事学界热议的中心话题”[③]。

长期以来,韦恩·布思开创的修辞方法被奉为“不可靠叙述”研究之圭臬,成为研究这一论题的主导范式。直至 20 世纪 80—90 年代之后,认知(建构主义)叙事学的崛起才打破了修辞方法一统天下的格局。一方面,以塔玛·雅克比(Tamar Yacobi)、安斯加尔·纽宁、布鲁诺·茨维克(Bruno Zerweck)、佩尔·克罗格·汉森(Per Krogh Hansen)等为代表的认知(建构主义)叙事学家大胆地挑战和整合“不可靠叙述”研究的修辞方法,掀起了

---

① Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Second edition), p. 68.

② Per Krogh Hansen, “Reconsidering the Unreliable Narrator,” Semiotica 165. 1/4 (2007), p. 227.

③ Tom Kindt and Tilmann Köppe. “Unreliable Narration,” *Journal of Literary Theory* 5. 1 (2011), p. 1.

“不可靠叙述”研究的认知热潮。另一方面,以詹姆斯·费伦为代表的叙事学家又进一步修正和拓展了“不可靠叙述”研究的修辞方法,并促使部分认知学者(如安斯加尔·纽宁)反思过激的认知立场,使他们的态度发生一定程度的逆转。此外,就这一论题所涉及的范畴而言,西方学界对“不可靠叙述”的研究由单纯的“虚构类叙事”领域,扩展至“非虚构类叙事”领域(如传记或回忆录中的“不可靠叙述”);由单纯的“文字叙事”媒介,扩展至“非文字叙事”媒介(如电影或图画中的“不可靠叙述”等)。①

本章从“不可靠叙述”的最初概念出发,在研究路径上梳理了从布思至费伦的修辞方法,从雅克比至安斯加尔·纽宁、汉森的认知(建构主义)方法,以及“语法人称”视角;在研究范畴上考察了非虚构类叙事作品中的“不可靠叙述”。在此基础上,笔者对这一论题的未来研究提出了若干建议。

第一节　“不可靠叙述”研究的修辞方法：从经典到后经典

众所周知,“不可靠叙述”研究的发轫者是经典修辞叙事理论家韦恩·布思。1961 年,布思在《小说修辞学》(*The Rhetoric of Fiction*, 1961)一书中,首次提出了“不可靠叙述”这一概念。在题为“叙述类型”的第六章,布思说:“当叙述者的言行与作品的范式(即隐含作者的范式)保持一致时,叙述者就是可靠的,否则就是不可靠的。”②需要注意的是,布思是在论述叙述距离时,对“不可靠叙述”做出上述界定的。他认为,就实用批评而言,在所有类型的叙述距离(如叙述者与人物之间的距离、叙述者与隐含作者之间的距离、叙述者与读者之间的距离、隐含作者与读者之间的距离、隐含作者与人物之间的距离)中,最重要的莫过于不可靠的叙述者与隐含作者之间的距离。而这一距离产生的主要原因在于叙述者与作品的范式(即隐含作者的范式)之间的错位或不一致。

在布思看来,这种不一致常常见诸于两条轴线:“事实”轴与“价值”轴。布思接着对叙述者在这两条轴线上的不可靠性作了进一步的解释,并由此

---

① 关于非文字媒介叙事,尤其是电影叙事中“不可靠叙述”的最新研究,可参见 Jonas Koch, “Unreliable and Discordant Film Narration,” *Journal of Literary Theory* 5. 1 (2011), pp. 57-80.

② Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1961), pp. 158-159.

论述了隐含作者与读者之间的三种特殊关系:秘密交流(secret communication)、共谋(collusion)、协作(collaboration)等,而这些活动又都在不可靠叙述者的背后进行。布思指出,当读者发现叙述者在"事实"轴上的报道或"价值"轴上的判断不可靠时,就会产生一定的反讽效果:隐含作者是反讽效果的发出者,读者是反讽效果的接受者,叙述者则是反讽的对象。对此,布思以T. S. 艾略特的《艾尔弗雷德·普鲁弗鲁克的情歌》一诗为例,加以说明。在该诗中,黄昏的天空被叙述者比作一个被麻醉的病人,这与真实的天气情况相比,显然是不可靠的叙述,即此处的叙述在字面意义上是不可靠的。但"不可靠叙述"的背后是隐含作者的反讽,即"黄昏的天空是一个被麻醉的病人"这一隐喻辛辣地讽刺了现代西方人的精神困境,这也是隐含作者邀请读者共享的信息。因此,在这种意义上,此处的叙述又可以说是可靠的。

在布思提出"不可靠叙述"这一概念之后,西方叙事学家主要围绕以下论题,对"不可靠叙述"展开了激烈的交锋和对话,即不可靠性究竟存在于什么位置,是存在于读者、文本、作者中,还是存在于他们之间的相互关系中?隐含作者的作用如何,他究竟是有助于我们对不可靠性的理解,还是妨碍了我们对不可靠性的理解?怎样看待天真叙述者既准确又令人费解的报道,应该把它称作"不可靠叙述"、"不一致叙述"(discordant narration),还是其他概念?费伦认为:"叙事学家们以各自的理论立场为出发点,在以上论题上争论不休,结果导致他们对叙事史上不计其数的多样化人物叙述(实际上,也有些是非人物叙述)的不可靠叙述,没有给予足够的重视。"①在费伦看来,"不可靠叙述"如同"人物叙述"(character narration),是一门间接交流的艺术——作者借助于人物叙述者同受述者的交流,来实现同读者的交流。这一艺术包含了作者能使单一的文本向两个读者(受述者、作者的读者)传达两个目的(作者的目的、叙述者的目的),②处于这一交际模型下的"不可靠叙述"实际上涵盖了很大的范围。

作为布思的高足,费伦无可非议地受到这位第二代"芝加哥学派"扛鼎人物的影响。但费伦并没有盲从导师的经典修辞性方法,而是带着批判性的眼光对其加以继承和拓展,在"不可靠叙述"这一论题上亦是如此。首先,费伦以日裔英籍作家石黑一雄(Kazuo Ishiguro)的长篇小说《长日留痕》

① James Phelan, "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*," *Narrative* 15. 2 (May 2007), p. 225.

② Phelan, *Living to Tell about It*, p. 1.

(*The Remains of the Day*, 1989)中的一个片段为例,来铺陈布思"不可靠叙述"观的缺失:

> 当然,我知道这种事情与我无关,但是我应该说清楚,假如我没有非常重要的职业上的原因,我是绝不会搅进去的,这一点你们也许能想起来。所谓职业上的原因就是达灵顿府上现在遇到的雇员问题。不管如何,肯顿小姐似乎毫不在乎把这些事情透露给我,而我呢,很乐意把这看作是对我们曾经拥有的牢固工作关系的一种证明。①

很明显,上面的这段文字是"不可靠叙述"的一个例子。读者能从这段文字中推断出很多叙述者史蒂文斯没有交际出来的信息,但史蒂文斯自己根本就没有意识到这些被读者推断出来的信息。按照布思的方法,我们无论如何都不能解释这一现象。费伦认为,如果按照布思的方法,我们对此处"不可靠叙述"的判断主要依赖于以下四个步骤:(1)通过该段或更大叙事语境中的证据,来确定不可靠性的存在;(2)确定不可靠性的具体类型——"事实"轴上的不可靠性或"价值"轴上的不可靠性,或二者皆有的情况;(3)把不可靠性与对作为人物叙述者的推断连接起来;(4)对隐含作者、叙述者和作者的读者之间建立的交流类型进行的思考。② 但在第二个和第三个步骤上,出现了问题。

在此,我们不妨以第二个步骤为例,来简要评述费伦对布思的批判。在布思看来,不可靠性仅仅存在于"事实"轴或"价值"轴上,但在《长日留痕》中,史蒂文斯上述叙述的不可靠性却很难归类。根据这段叙述文字之前的几个部分,读者不难推断,史蒂文斯除了因为职业的原因而打听肯顿小姐的婚姻状况之外,还有更为重要的个人原因,即他的职业目的只不过是他私人目的的一个幌子,他的真正意图在于想弄清肯顿小姐现在对他的感觉。通过对史蒂文斯的叙述和读者推断之间的比较,我们得知史蒂文斯对自己动机的报道和解读都是不充分的。我们能够把史蒂文斯的不充分报道划分在"事实"轴上,但是我们却很难划分他的不充分解读。因为这一类型的"不可靠叙述"既不存在于"事实"轴,也不存在于"价值"轴,而是处在一个布思没有注意到的轴线上:"知识/感知"轴。

费伦由此认为,布思对"不可靠叙述"的定义具有一定狭隘性,亟待拓宽。但需要注意的是,费伦拓宽"不可靠叙述"的基石还是修辞性方法:他

---

① Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* (New York: Knopf, 1990), pp. 233-234.

② Phelan, *Living to Tell about It*, p. 34.

不仅聚焦于隐含作者、叙述者和读者之间的关系，而且还聚焦于作为讲故事的叙述者和对讲述内容加以阐释的"作者的读者"(authorial audience)的活动，希图由此将布思对"不可靠叙述"的定义拓展至"事实"轴和"价值"轴之外。费伦说："如果某个人物叙述者是不可靠的，那么他关于事件、人、思想、食物和叙事世界里其他事情的讲述就会偏离隐含作者可能提供的讲述。"①此外，费伦还补充了拓宽布思关于"不可靠叙述"定义的另外两个原因："(1)不管在哪条轴上，所有的偏离都要求作者的读者对叙述的理解与叙述者做出的理解不同；(2)各种偏离之间有很强的家族相似性，而且一种偏离往往伴随另一种相似的偏离。"②紧接着，费伦干脆把这些所有的偏离全部用"不可靠叙述"这个术语来指代。在笔者看来，费伦拓展"不可靠叙述"的第一个原因直接指向了他在"叙述者功能"(narrator function)与"人物功能"(character function)之间所做出的区分，这一区分使得读者认识到"不可靠叙述"所涉及的双重交流：叙述者与受述者之间的交流，以及隐含作者与"作者的读者"之间的交流。

费伦认为，不可靠的叙述者通常会在叙述过程中做出三种相应的行为：报道、阐释和判断。这三种行为既可能同时发生，也可能先后发生。不可靠的叙述者对隐含作者的观点的偏离主要表现在："事实/事件"轴上的不可靠报道、"知识/感知"轴上的不可靠解读、"价值/判断"轴上的不可靠判断。面对叙述者的"不可靠叙述"，"作者的读者"也不会袖手旁观，而是会产生两种反应：(1)抛弃"不可靠叙述"，努力重新建构一个更为满意的叙述；(2)接受叙述者的叙述，但是会对其加以增补。倘若由此考察叙述者与隐含作者之间的叙述距离，便得出了"不可靠叙述"的六种亚类型："错误的报道"(misreporting)、"错误的解读"(misreading)、"错误的判断"(misregarding)、"不充分的报道"(underreporting)、"不充分的解读"(underreading)、"不充分的判断"(underregarding)。③

"错误的报道"至少涉及"事实/事件"轴，由于"错误的报道"是叙述者的不知情或价值错误所导致，因此它往往与"错误的解读"和"错误的判断"同时出现。④例如，在小说《长日留痕》中，当史蒂文斯说他站在肯顿小姐门外，听到她在得知姨妈的死讯后而哭泣，他就做出了"错误的报道"。史蒂文斯后来纠正自己的报道，说他站在门外的那天晚上，肯顿小姐订了婚。我

---

① Phelan, *Living to Tell about It*, p. 49.

② Ibid., pp. 49-50.

③④ Ibid., p. 51.

们就此不难推断:史蒂文斯“错误的报道”是由他本人错误的价值体系所导致,他的价值体系否认了自己情感的重要性,从而使他在回忆的一开始就把那个场景中的所有悲哀都归咎于肯顿小姐。

“错误的解读”和“错误的判断”有可能单独出现,也有可能与其他类型的“不可靠叙述”同时出现。[①] “错误的解读”至少会发生在“知识/感知”轴上。例如,在《长日留痕》中,当史蒂文斯说“任何一个客观的观察者”都会发现英国的风景“是世界上最迷人的景色”时,这显然是一种“错误的解读”。但是,费伦指出,史蒂文斯对英国风景的描述是“准确而真诚的,因此我们可以说他的错误的解读是独立的,也可以说他的解读显示了一种以‘谦恭’为最高美德的价值体系是错误的”[②]。“错误的判断”至少涉及到“价值/判断”轴,当史蒂文斯在为关于自己对达令顿公爵工作的谎言辩护时,他就做出了“错误的判断”。他声称“达令顿公爵是一位道德高尚的绅士”,这不但不正确,而且他后来一系列的否认也表明,连史蒂文斯自己也清楚这么说是不正确的。

与“错误的报道”、“错误的解读”、“错误的判断”相对应,“不充分的报道”、“不充分的解读”及“不充分的判断”也分别发生在“事实/事件”轴、“知识/感知”轴、“价值/判断”轴上。“不充分的报道”,相当于热奈特的“少叙述”(paralipsis),是指叙述者的讲述内容少于他所知道的东西。例如,史蒂文斯报道说,他拒绝为达令顿公爵工作,但又迟迟不肯讲述公爵的斑斑劣迹。可以说,史蒂文斯是做了“不充分的报道”。需要注意的是,并不是所有的“不充分报道”都是不可靠的,我们需要把不可靠的“不充分报道”与“省略叙述”(elliptical narration)区别开来。省略叙述指的是,叙述者和隐含作者期待他们各自的读者能够填补叙述中的空白,有的省略叙述可以变成“不可靠叙述”。例如,当叙述者故意引导受述者错误地填补叙述空白时,这时的省略叙述就是不可靠的,而在这种情况下的省略叙述应该属于“错误的报道”这一类型的“不可靠叙述”。

“不充分的解读”一般发生在“知识/感知”轴上,其产生原因既有可能是叙述者的了解和感知不足,也有可能是叙述者不够世故,因此导致了叙述者对事件、人物、情景做出了不充分的阐释。费伦认为,“不充分的判断”经常发生在“价值/判断”轴上,其产生原因可能是叙述者的价值判断没有沿着正确的方向一直走下去。例如,在《长日留痕》的结尾处,当史蒂文斯说“戏谑中见温情”时,他就做出了不充分的判断。

---

①② Phelan, *Living to Tell about It*, p. 51.

那么以“叙述者”与“隐含作者”之间的叙述距离为基准划分出来的“不可靠叙述”的六种亚类型之间又存在怎样的关系呢？对此，费伦这样作解：

> 一个特定叙述者的不可靠性可以表现为各种方式，可以表现在其叙述过程中的不同时刻。我们也看到，在叙述过程中的任何时刻，叙述者的不可靠性都可以表现为一种以上的方式。其次，不可靠性在开头时似乎只表现为一种（只发生于一条轴上），但是当作者的读者对叙述者的不可靠性与其人物角色之间的关系做出推断时，不可靠性就会呈现出多样性。再次，在许多情况下，不可靠性诸类型之间的界限，尤其是同一序列的两种类型（例如错误的报道和不充分报道）之间的界限，并非凝固不变，而是松动模糊的。①

从费伦的上述解释中，我们大致可以得出三点结论：(1)叙述者的不可靠性可以表现为以上六种“不可靠叙述”类型的任何一种。(2)这六种类型的“不可靠叙述”既可以各自单独发生，也可以同时发生。(3)同一轴线上的两种“不可靠叙述”类型可以相互切换。毋庸置疑，费伦对以上六种类型的“不可靠叙述”之间关系的论述不乏一定的洞见，但也暴露出一个盲点。费伦认为，就其产生的效果和所处的地位而言，六种类型的“不可靠叙述”之间是一种平行的关系。其实，从“不可靠叙述”发生的轴线上看来，这六种类型“不可靠叙述”除了存在并行关系之外，还存在着因果关系，这恰恰是费伦没有注意到的。对此，申丹教授也持有相似观点，她说：“费伦仅关注三个轴之间的平行关系，而笔者以为，这三个轴在有的情况下会构成因果关系。”②例如，在《长日留痕》中，史蒂文斯对在“知识/感知”轴上自己个人兴趣的“不充分解读”必然会导致他在“事实/事件”轴上对其的“不充分报道”。申教授补充说：“这不是一个非此即彼的问题，而是两个轴上的不可靠性在一个因果链中的共同作用。”③

如前所述，费伦不仅以叙述者和隐含作者之间的叙述距离为基准来考量“不可靠叙述”，而且还将叙述者与“作者的读者”之间的叙述距离纳入研究视阈。在其新近发表的一篇论文中，费伦根据“不可靠叙述”的修辞效果，即“不可靠叙述”对叙述者和“作者的读者”之间的叙述距离所产生的影响，把“不可靠叙述”厘定为两大类型：“疏远型不可靠性”（estranging unreliability）、“契约型不可靠性”（bonding unreliability）。前者指的是“不可靠叙

---

① Phelan, *Living to Tell about It*, pp. 52-53.

② 申丹：《何为“不可靠叙述”?》，载《外国文学评论》2006年第4期，第135页。

③ 同上，第135页。

述”凸显或拉大了叙述者与“作者的读者”之间的距离,而后者指的是“不可靠叙述”缩短或拉近了叙述者与“作者的读者”之间的距离。具体说来,在“疏远型不可靠性”那里,叙述者的报道、阐释或判断与“作者的读者”对这些因子的推断之间产生的差异,使得他们在交际过程中远离对方,即疏远了对方。换言之,在“疏远型不可靠性”那里,“作者的读者”意识到,如果采用叙述者的视角就意味着远离隐含作者的视角,就意味着作者—读者之间关系的缺失。在“契约型不可靠性”那里,叙述者的报道、阐释或判断与“作者的读者”对这些因素的推断之间的差异,会产生一种悖论式的效果,即这些差异会减少叙述者与“作者的读者”在阐释、感情或伦理上的距离。也即是说,尽管“作者的读者”意识到叙述者的不可靠性,但是这一不可靠性包含了隐含作者和“作者的读者”所认同的交际信息。[①] 例如,在小说《长日留痕》的结尾处,当史蒂文斯说“戏谑中见温情”时,他做出了不充分的判断,因为他根本没有看到任何形式的人类温情过多地依赖于戏谑与嘲讽。然而,这句话却表明史蒂文斯在叙述过程中,逐渐明白了一些东西。同史蒂文斯第一次对法拉第公爵的戏谑所做出的缺乏感情的回答相比较,他已经开始向石黑一雄的伦理观迈进了一大步。随着史蒂文斯朝着这个方向迈进,“作者的读者”不仅在伦理上走近他,而且也在情感上走近他。

费伦认为,叙事学界关于“不可靠叙述”的研究大都聚焦于“疏远型不可靠性”这一极,而忽略了对“契约型不可靠性”的研究。因此,他在《疏远型不可靠性、契约型不可靠性及〈洛丽塔〉的伦理》一文中,着力探究了“契约型不可靠性”。在他看来,“契约型不可靠性”主要有六种亚类型,分别是:“字面意义上的不可靠与隐喻意义上的可靠”(literally unreliable but metaphorically reliable)、“隐含作者与叙述者之间的游戏性比较”(playful comparison between implied author and narrator)、“天真的陌生化”(naïve defamiliarization)、“真诚却被误导的自我贬低”(sincere but misguided self-deprecation)、“对正常范式的部分接近”(partial progress towards the norm)、“通过乐观比较的契约”(bonding through optimistic comparison)。[②]

在费伦看来,“契约型不可靠性”的第一种亚类型为“字面意义上的不可靠与隐喻意义上的可靠”。[③] 这一亚类型一般处于“事实/事件”轴和“理解/感知”轴,它利用具有两个叙述者、两个读者以及两个目的的单个叙事

① Phelan, “Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*,” pp. 223-225.

② Ibid., pp. 226-232.

③ Ibid., p. 226.

文本，使得叙述者的报道和解读虽然在字面意义上是不可靠的，但从隐喻意义上看来，又是可靠的，进而缩短了叙述者与隐含作者在感知、伦理和情感上的距离。对此，费伦以肯·克西（Ken Kesey）的小说《飞越疯人院》（*One Flew over the Cuckoo's Nest*, 1962）中的一个叙述片段为例加以说明：

> 护士长能把墙上挂钟的速度想怎么设定就怎么设定，她只需要转动下挂钟铁门内的一个指针就可以了；如果她想让一切都变得快起来，她就会调快指针的速度，指针就如车轮的辐条一样在转盘上抽打个不停……为了赶上虚拟时间的速度，每个人都像疯子一样被驱赶着；混乱地剃胡须、吃早餐、约会、吃午餐、进行药物治疗，一晚上只有十分钟，因此你刚一合眼，房间里就有了刺眼的光线，你又得起床，又是一阵混乱，像狗娘养的杂种一样走个不停，在一个小时内大约将一天的日程活动做了二十次，直到护士长看到每个人就快到崩溃的边缘，她才放慢加速杆，时钟的指针也放慢了速度，就像一个玩弄电影放映机的孩子，在看腻了以十倍于正常的电影放映速度，对愚蠢的混乱和虫子般吱吱喳喳的讲话声感到厌烦之后，又把电影调回到了正常的放映速度。
>
> 在有人来看你，或者当国外战争的老兵从波特兰带来焰火表演，或者当你想休息放松一下的时候，她就会以这种方式把时间调快。这就是她使事情变快的时机。
>
> 但是，一般来说，她还有另一种调整时间的方式，即慢速。她把时钟的指针拨到静止状，太阳停留在屏风上，几个星期也不会走哪怕是一根头发丝长的距离，山坡上的树叶或草叶也不会闪出一丁点的光芒。时间始终停留在两点五十八分，怕只有等我们快要生锈的时候，她才有可能会再调整下时间。①

在上述片段中，叙述者酋长对拉齐德护士长在精神病院里控制时间的能力的描述在字面意义上是不可靠的，但在隐喻意义上又是可靠的。从字面意义上看来，酋长不仅做出了"错误的报道"，而且还做出了"错误的解读"：病人一小时内睡了二十多觉，而每次睡觉的时间仅在十分钟左右；病人在一小时内吃了六十餐饭；病人连续好多个星期都不吃不喝，也不用睡觉，这显然是"错误的报道"。酋长描绘了拉齐德护士能够控制时间的超凡力量，而事实上拉齐德护士根本就没有这种力量。可见，酋长对拉齐德护士的权力作了"错误的解读"。但是，隐含作者克西在引导读者推断酋长"不

---

① Ken Kesey, *One Flew over the Cuckoo's Nest* (New York: Signet, 1963), pp. 70-71.

可靠叙述”的同时，也引导读者从酋长的“不可靠叙述”中得知精神病院的真相，以及拉齐德护士在精神病院里所扮演的重要角色。首先，酋长的叙述有效地传递了这样的信息：精神病院同墙外的世界是隔离的，它有可能有自己的时间系统，而在这个时间系统里，病人每天对时间步伐的感受可能大不相同。其次，酋长的叙述说明了拉齐德护士拥有至高无上的权力。酋长把拉齐德护士比作一个摆弄电影放映机直到自己感觉腻烦为止的儿童。在酋长看来，拉齐德护士“放慢时钟指针速度”的动机与帮助病人毫不相关，而完全是为了证明自己具有控制一切的能力。在看到病人快要崩溃的时候，拉齐德护士才放慢时钟指针的速度，她这么做的原因不是为了关心他们，而是就如同一名儿童在看到电影放映机高速播放时，由最初的兴奋变得很腻烦。也即是说，酋长在报道精神病院里的时间以及在解读拉齐德护士的权力时，他是不可靠的，但是字面意义上不可靠性的背后存在着隐喻性的感知真相，这又增加了他对拉齐德护士判断的可靠性。

费伦把“契约型不可靠性”的第二种亚类型称之为“隐含作者与叙述者之间的游戏性比较”①。这一亚类型的“不可靠叙述”主要发生在“理解/感知”轴和“价值/判断”轴，隐含作者利用“不可靠叙述”，游戏性地将读者的注意力吸引至作为叙述者的说话者和作为作者的说话者之间的相同点和不同点的对比上。隐含作者与叙述者之间的游戏性比较，既具有疏远型效果，又具有契约型效果。例如，当隐含作者使叙述者高估了自己作为故事讲述者的能力时，就会产生“疏远型不可靠性”。费伦以马克·吐温（Mark Twain）的小说《哈克贝利·费恩历险记》（*The Adventures of Huckberry Finn*，1885）的开篇第一段为例，对具有契约型效果的游戏性比较加以说明。在小说的一开头，哈克说：

> 你要是没看过《汤姆·索亚历险记》那本小说，你就不会知道我是个什么样的家伙，不过这并没有多大关系。那本书是马克·吐温先生写的，他讲的大体上都是实话。有些事情是他瞎扯的，不过他大体上讲的都是实话。其实，这也算不了什么。我从来都没见过一句瞎话都不说的人，谁都会说上一两回，不过波蕾姨妈和那位寡妇，也许还有玛莉，却都是例外。波蕾姨妈——她是汤姆的波蕾姨妈——和玛莉，还有道格拉斯寡妇，都在那本书里谈过了——那本书大体上是真实的；当然，像我刚才所说的，书的有些地方是瞎扯的。②

---

① Phelan, “Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*,” pp. 228.

② 马克·吐温：《哈克贝利·费恩历险记》，张万里译，上海：上海译文出版社，1979年，第1页。

首先,“作者的读者”可能会认为哈克的阅读和评介是可靠的。因为如果有人知道《汤姆·索亚历险记》一书中含有瞎扯的成分,那么这个人必是哈克无疑。但是,从另一方面来说,对“作者的读者”而言,哈克与小说《汤姆·索亚历险记》里的任何事件一样,都是虚构的,因此虚构的哈克在虚构的小说中对真相与谎话所做的区分自然是站不住脚的。费伦认为,哈克做出不可靠的解读和判断归因于隐含作者吐温在人物哈克的模仿性成分与虚构性成分之间的关系上所玩的游戏。显然,隐含作者吐温不会要求“作者的读者”回到《汤姆·索亚历险记》一书中去寻找这些谎话。“作者的读者”认识到哈克批评吐温说谎,并宽恕了吐温的谎言,仅仅是因为吐温授权给哈克这么做。通过既准许哈克指责自己说谎,又让哈克对自己的过错表现得十分大度,隐含作者吐温使得哈克既有点不可靠,又很有吸引力,由此拉近了“作者的读者”与叙述者哈克、隐含作者吐温在伦理和感情上的距离。

费伦套用了俄国形式主义者维克多·什克洛夫斯基(Victor Shklovsky)在《作为艺术的技巧》一文中所提出的“陌生化”这一概念,把“契约型不可靠性”的第三种亚类型称之为“天真的陌生化”①。这一亚类型的“不可靠叙述”一般处于“知识/感知”轴上,并经常以不可靠的解读的形式出现。例如,在《哈克贝利·费恩历险记》中,当哈克说“你得先等寡妇低下头去,对着饭菜抱怨几句,虽然饭菜并没什么毛病”时,他做了不可靠的解读。② 由于哈克的天真无知,他没有看出他所认为的抱怨,其实是寡妇道格拉斯称之为的谢恩祷告。但是,哈克这一新颖的叙述反映了像寡妇道格拉斯这样貌似虔诚的人做祷告的机械性。也即是说,哈克的天真将寡妇道格拉斯做祷告的行为陌生化了,并以这种叙述方式缩短了哈克与“作者的读者”之间的距离。

“契约型不可靠性”的第四种亚类型是“真诚却被误导的自我贬低”③。这一类型的“契约型不可靠性”主要发生在“价值/判断”轴上,它依赖于两种判断的共现:(1)真诚的自我贬低;(2)自我贬低具有误导性。例如,《哈克贝利·费恩历险记》的第三十一章关于哈克决定下地狱的叙述便是如此:

> “那么,好吧,下地狱就下地狱吧。”——我一下子就把它撕掉了。

---

① Phelan, “Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*,” pp. 229.

② 马克·吐温:《哈克贝利·费恩历险记》,第2页。

③ Phelan, “Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*,” pp. 229-230.

这是可怕的念头，可怕的说法，可是我已经说出口了。而且既然已经说出口了，我就决不收回，也决不想再改邪归正做好人。我把整桩事丢开不想；打定主意再走邪道，走邪道是我的本行，因为我从小就学会了这么一套，做好事我反倒不内行。①

这段叙述文字是典型的"真诚却被误导的自我贬低"。在文中，哈克认为自己缺乏道德，而隐含作者吐温却引导读者把哈克无法做出损害吉姆利益的行为，看作是一种依据更高的伦理标准的行为。当哈克决定把写给沃森小姐告发吉姆的信撕掉时，他对自己的行为做出了最负面的判断，但读者却会对他的行为给予极大的伦理认同。尽管哈克认定自己会受到诅咒、会下地狱，"作者的读者"会更加坚定地认为哈克的灵魂得到了拯救。

费伦将"契约型不可靠性"的第五种亚类型称之为"对正常范式的部分接近"②。这一亚类型的"不可靠叙述"一般发生在"价值/判断"轴上或"理解/感知"轴上。费伦以海明威的小说《永别了，武器》(*A Farewell to Arms*, 1929)中的一段话为例，加以说明。在该部小说中，人物叙述者弗雷德里克说：

这是你造成的。你死啦。你不知道这是怎么回事。你连了解的时间都没有。他们把你扔进棒球场去，告诉你一些规则，人家趁你不在垒上就抓住你，即刻杀死你。或者无缘无故地杀死你，就像艾莫死去那样。或者你像雷那蒂那样，患上梅毒。但是到末了总归会杀死你的。这一点绝对靠得住的。你等着吧，他们迟早也会杀死你的。③

在这部小说里，隐含作者海明威认为，世界生来就是一个毁灭性的地方，人们对这一毁灭性所要做的最好反应是以积极的人生观来反击它，如人的自尊。弗雷德里克在此的叙述表明，从他确信战争"对他的危险丝毫不亚于电影里危险战争"时起，在理解世界毁灭性这一问题上，他已经有了明显的进步。但是弗雷德里克略带抱怨的语气又表明，他还没有完全与隐含作者海明威的观点相一致，因为他刚得知他和凯瑟琳的孩子死于难产。在得知凯瑟琳的死讯之后，他的第一反应就是浪漫地向凯瑟琳说声再见，但是这一努力并没有成功。他说："这好像是在向一座雕像说再见。"接着，他完成了走向海明威观点的最后一步，而正是这一步骤缩短了弗雷德里克与

① 马克·吐温：《哈克贝利·费恩历险记》，第 254 页。

② Phelan, "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*," p. 231.

③ 海明威：《永别了，武器》，林凝今译，上海：上海译文出版社，1991 年，第 353 页。

"作者的读者"之间在感知、伦理和情感上的距离。在小说结尾,弗雷德里克决定不被凯瑟琳的死所彻底击垮,做出即便承认自己的失败也要继续前行的宣言:"过了一会儿,我走出去,离开医院,在雨中走回旅馆。"①

费伦把"契约型不可靠性"的第六种亚类型称之为"通过乐观比较的契约"②。当同一个叙事文本并置了"疏远型不可靠性"和"不太疏远的不可靠性"时,就出现了这一亚类型。费伦建议,为比较同一个叙事文本中的两个叙述者,我们不妨使用"通过乐观比较的契约"这一类型的"不可靠叙述"。例如,福克纳在《我的弥留之际》(*As I Lay Dying*, 1930)一书中,并置了安斯和达尔两位叙述者的叙述,安斯在"价值"轴上的缺陷使得达尔在"价值"轴和"感知"轴上的偶尔缺陷显得弥足珍贵。费伦认为:"通过积极的比较得来的契约型不可靠性的反面就是通过消极的比较得来的疏远型不可靠性。"③在《我的弥留之际》中,通过对达尔与安斯叙述的并置和比较不仅增强了"作者的读者"同达尔之间的契约关系,同时也使得"作者的读者"与安斯之间的关系更为疏远。

那么"疏远型不可靠性"、"契约型不可靠性"之间又存在什么样的关系呢?在笔者看来,要回答这一问题,恐怕首先得回答"可靠的叙述"与"不可靠叙述"之间的关系问题。在费伦看来,"不同种类的不可靠性使我们抛弃了通常认为可靠性与不可靠性是二元对立的想法……叙述者栖居于可靠性与不可靠性之间的一个宽阔地带,有些叙述在所有轴上都是完全可靠的,有些在所有轴上都是不可靠的,还有些在一两个轴上是可靠的,而在其他轴上则是不可靠的,"④即可靠性与不可靠性的划分并不是绝对的,它们之间还存在着很大的变数。费伦进一步解释道:"疏远型不可靠性和契约型不可靠性之间的区别跨越了前面所列的六种类型(错误的报道、错误的解读、错误的判断、不充分的报道、不充分的解读、不充分的判断)。说得更简单点,六种不可靠叙述类型的任何一个都有可能是疏远型不可靠性和契约型不可靠性。"⑤也就是说,"疏远型不可靠性"与"契约型不可靠性"不仅可以共存于同一个叙事体,而且在特定的不可靠叙事文本中还有相互转化的可能。例如,在《长日留痕》中,当史蒂文斯说"戏谑中见温情"时,他做出了"不充分的判断"。他并没有看到任何的人类温情过多地依赖于戏谑与嘲讽,但

---

① 海明威:《永别了,武器》,林凝今译,上海:上海译文出版社,1991年,第358页。

② Phelan, "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*," p. 232.

③ Ibid., p. 232.

④ Phelan, *Living to Tell about It*, p. 53.

⑤ Phelan, "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*," p. 226.

是却又做出了这样的报道,他的"不可靠叙述"显然拉大了"作者的读者"与他之间的距离,使他们疏远了对方。然而,这句话却表明史蒂文斯在叙述的过程中,逐渐明白了一些道理,他开始逐渐向石黑一雄的伦理观迈进。随着史蒂文斯朝着这个方向迈进,"作者的读者"又在伦理上、情感上走近他,可见史蒂文斯的"不可靠叙述"又缩短了他和"作者的读者"之间的距离,使他们之间建立了一定的契约关系。

在笔者看来,费伦所阐述的"疏远型不可靠性"与"契约型不可靠性"还存在着两个共同基础:(1)不可靠性所依赖的三条轴线——"事实/事件"轴、"知识/感知"轴、"价值/判断"轴。(2)不可靠性所依赖的隐含作者、叙述者、作者的读者之间的修辞交流。第一个基础说明,位于三条轴线上的不可靠性的任何一种类型,都有可能是疏远型的,也有可能是契约型的,或者既是疏远型的又是契约型的,关键在于不可靠性是拉大了还是缩短了"作者的读者"与叙述者之间的距离。从第二个基础,我们不难看出费伦对经典的修辞性"不可靠叙述"观的继承。费伦的"不可靠性所依赖的隐含作者、叙述者、作者的读者之间的修辞交流"的理念,早在布思那里就已经露出端倪。在《小说修辞学》一书中,布思曾指出:"在阅读过程中,总存在着作者、叙述者、其他人物、读者之间的隐含对话。四者中的任何一者,与其他任何一者的关系,从认同到完全反对都可能出现,而且可能在道德的、智力的、甚至是身体的层面上发生。"①若论及费伦对经典修辞性"不可靠叙述"观的继承与超越,叙事伦理则是不得不提的话题。

在为《叙事》杂志 2007 年纪念布思的专号撰写的"编辑手记"中,费伦说:"修辞与伦理是布思研究叙事的两个中心论题。"②笔者以为,费伦用来评价布思的这一论断在他本人身上也同样适合。伦理是费伦后经典修辞性叙事理论所关注的核心论题之一,费伦更是在多处论述了他的叙事伦理观。③ 一方面,费伦继承了布思、亚当·查克里·纽顿(Adam Zachary Newton)等人的叙事理论观,但另一方面,在布思和纽顿的叙事伦理观的基础上,费伦又有所创新和超越,提

① Booth, *The Rhetoric of Fiction*, p. 155.

② James Phelan, "Editor's Column," *Narrative* 15. 2 (May 2007), p. 137.

③ 参见 James Phelan and Mary Patricia Martin, "The Lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*," *Narratologies: New Perspectives on Narrative Perspective*, ed. David Herman (Columbus: Ohio State University Press, 1999, pp. 88-109; James Phelan, "Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost's 'Home Burial'," *Poetics Today* 25. 4 (2004), pp. 632-633; Phelan, *Living to Tell about It*, p. 23; Phelan, "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*," pp. 222-238; Phelan, *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, pp. 11-15.

出了以“伦理取位”(ethical position)为核心的后经典修辞性叙事伦理学说。

布思和纽顿二人的共同之处都在于把伦理植根于叙事之中。在《我们的朋友:小说伦理学研究》(*The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, 1988)一书中,布思把书比作是读者的朋友,聚焦于探讨伦理如何介入阅读过程。布思尤为关注的是,文本在读者身上所能唤起的伦理维度,以及伦理对阅读过程的介入所产生的伦理效果。同布思相比较,纽顿则更进一步,他干脆把叙事视作伦理(narrative as ethics)。纽顿在《叙事伦理》(*Narrative Ethics*, 1995)一书中,重点考察了“叙述故事和虚构人物过程中产生的伦理后果,以及在这一过程中联结故事讲述者、听故事者、见证者和读者的相互要求。”①在此基础上,纽顿着重考察了叙事的三重伦理:叙述伦理(narrational ethics)、再现伦理(representational ethics)、阐释伦理(hermeneutic ethics)。叙述伦理是指与叙述活动相关的伦理因素;再现伦理是指与虚构人物或塑造人物的过程相关的伦理因素;阐释伦理是指与读者阅读和阐释相关的伦理因素,即是读者和批评家对文本所要承担的伦理责任。②

针对布思和纽顿的叙事伦理观,费伦明确表示,一方面自己“不想采用对于布思而言至关重要的以书为友的比喻,因为它有较大局限性;也不想接受纽顿将叙事等同于伦理的观点,因为那样做可能抹杀了叙事的其他方面”;另一方面自己又“像布思和纽顿一样,把焦点放在阅读伦理上,研究阅读行为如何引起伦理思考和回应”。③ 就叙事伦理,尤其是阅读伦理,费伦提出了“伦理取位”这一重要概念。在费伦看来,“伦理取位”既指叙事技巧和叙事结构决定读者之于叙事位置的方式,也指个体读者不可避免地从特定位置进行阅读的方式。文本通过向作者的读者发送信号,收到预期的具体伦理回应,而个体的伦理回应则依赖于那些预期目标与我们自己的特定价值以及信念之间的互动关系。费伦还认为:“伦理取位”是阅读伦理的一个中心建构,这一概念把“行为缘由”和“所处位置”一并放在伦理视角之下,具体说来:

> 叙事里所处的任何一个伦理位置都是四种伦理情境互动的结果:(1)故事世界中人物的伦理情境;他们的行为以及他们对他人的判断无一不与伦理相关;(2)与讲述行为、被讲述对象、读者相联系的叙述者的伦理情境:譬如,各种不同的不可靠性会再现各种不同的伦理位

---

① Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), p. 11.

② Ibid., pp. 54-69.

③ Phelan, *Living to Tell about It*, p. 22.

置;不同的聚焦也会使叙述者处于不同的伦理位置;(3)与讲述行为、被讲述对象、作者的读者相联系的隐含作者的伦理情境;隐含作者选择这个叙事策略而不是那个叙事策略将会影响读者对人物所做出的伦理反应;每个选择也都反映了作者对读者所持有的态度;(4)真实读者的伦理情境,这与在前三个情境中起作用的一系列的价值观、信仰、位置都悉数相关。①

费伦从读者(其中包括"作者的读者"、真实读者)、人物、叙述者、作者等维度来定义伦理取位,强调伦理取位的四种伦理情境之间存在着一种互动关系,旨在彰显叙事进程的动态性。可以说,他的"伦理取位"论新颖独特,是其后经典修辞性叙事学的亮点之一。在《活着是为了讲述》一书中,费伦主要以《长日留痕》和《洛丽塔》两部作品为例,论述了"不可靠叙述"之于"伦理取位"的影响。

论及《长日留痕》,费伦认为如果从伦理的角度来解读史蒂文斯在回应肯顿小姐时的叙述与行动之间的脱节,需要面对如下几个相互联系的问题:

(1)在人物—人物之间关系的层面上,史蒂文斯是否应该采取不同的方式与肯顿小姐对话,是否应该像肯顿小姐一样告诉她自己很伤心?(2)在叙述者—读者之间关系的层面上,史蒂文斯对受述者的叙述如何与史蒂文斯对肯顿小姐的叙述联系在一起?(3)在隐含作者—作者的读者之间关系的层面上,石黑一雄如何通过这个场景的信号和此前已经在该叙事中建立的伦理推理模式引导我们回答人物与人物之间关系的问题,当我们处于对人物及其情境的了解比他们自己还要多的时候,结果又会怎样?(4)在有血有肉的真实读者的信仰与其他三个位置之间关系的层面上,读者个人的价值观如何影响到他们对以上这些问题的回答?②

在费伦看来,除了最后一个问题可以有比较明确的答案外,前三个问题都难以回答。而前三个问题又表明人物的伦理取位、叙述者的伦理取位以及隐含作者的伦理取位是相互联系的,对其中一个问题的回答都隐含着对其他问题的回答。例如,就第一个问题而言,史蒂文斯没有像肯顿小姐那样告诉她自己的真实感受(他心碎了),这的确是一个失败之举。但是倘若仔细考察史蒂文斯对肯顿小姐回答的语境,我们又会得出另一番结论:史蒂文

---

① Phelan, *Living to Tell about It*, p. 23.

② Ibid., pp. 56-57.

斯拒绝吐露自己的真情其实是一种无私的行为,因为肯顿小姐先前对他说过:"我曾经爱过你,但我现在对我的丈夫很满意。"在得知这一点之后,如果史蒂文斯仍然告诉肯顿小姐自己很伤心,这不仅等于对她说自己爱她,而且还是在给她一种压力,是破坏她目前幸福生活的行为。毕竟,史蒂文斯和肯顿小姐已经不可能会再在一起了,他们彼此都意识到了"时光不能倒流"这一事实。可见,虽然史蒂文斯对自己的感情做出了"不可靠的报道",但是他的伦理取位却是值得读者赞同的。因为史蒂文斯的伦理取位是隐含作者石黑一雄的刻意安排,所以史蒂文斯的伦理取位也是隐含作者石黑一雄所共享的伦理取位。

就《洛丽塔》而言,费伦认为,虽然在小说的第一部分,亨伯特一直为自己的猥琐行为进行辩护,但从小说第一部分的结尾处开始,亨伯特对自己与洛丽塔在一起经历的叙述,使他逐渐意识到自己对洛丽塔所造成的无法弥补的伤害,并最终放弃了为自己开脱罪行的努力,主动承担起毁坏洛丽塔生活的责任。亨伯特说:"如果我是法官,我将宣判亨伯特因强奸罪而入狱三十五年,同时取消其他所有的控告。"[①]我们知道,一方面,亨伯特受到指控的不是强奸罪,而是谋杀色情电影导演克莱尔・奎尔蒂。他不愿意承认自己犯了谋杀罪,说明他对自己的行为作了不可靠的判断,是实实在在的不可靠叙述者。但另一方面,他甘愿宣判自己因强奸罪而入狱三十五年。这也是他第一次愿意使用"强奸"这一词语来形容自己对洛丽塔造成的伤害,说明他已经不再为自己的行为辩护。从否认谋杀罪到承认强奸罪,人物叙述者亨伯特的伦理取位发生了很大变化,而亨伯特伦理取位的变化又是隐含作者纳博科夫的刻意安排,是为真实作者设置的"陷阱"。也即是说,无论是亨伯特的伦理取位,还是隐含作者纳博科夫的伦理取位都会对真实读者的伦理取位产生影响,会使真实读者做出两种截然不同的伦理反应:(1)相信亨伯特所说的一切,被他所欺骗;(2)抵制亨伯特任何形式的修辞与劝诱,没有被亨伯特所欺骗。论及造成这两种不同伦理反应的原因,费伦解释道:"纳博科夫在契约型不可靠性和疏远型不可靠性上的试验,强调了修辞模式的伦理批评需要考虑隐含作者、叙述者、作者的读者,以及有血有肉的读者之间的相互关系。"[②]

与经典叙事学家力图建构静态的"普遍叙事语法"形成鲜明对照的是,

---

① Vladimir Nabokov, *Lolita* (Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2000), p. 327.

② Phelan, "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*," pp. 236-237.

费伦的后经典修辞性叙事学关注和强调读者(作者的读者)、文本、故事、叙述者、作者(隐含作者)之间的互动关系。正是对各个叙事成分之间互动关系的强调与关注,使得费伦在建构"不可靠叙述"理论时,能够拥有动态的视野,以一种倒悬的方式来综合考察叙述者的不可靠性。同布思相比较,费伦对"不可靠叙述"的研究具有三个鲜明特征。第一,费伦继承了经典修辞叙事学划分"不可靠叙述"的基准——"叙述者"与"隐含作者"之间的叙述距离,在此基础上把"不可靠叙述"从两条轴线拓展至三条轴线,阐述了"不可靠叙述"的六种类型。第二,费伦在继承经典修辞方法的同时,又有所突破,依据"叙述者"和"作者的读者"之间的叙述距离这一基准,把"不可靠叙述"厘定为"疏远型不可靠性"和"契约型不可靠性"两种形式。第三,费伦把"不可靠叙述"与叙事伦理相联系,探究了"不可靠叙述"对叙述者、人物、隐含作者、真实作者的"伦理取位"产生的影响。鉴于上述三个特征,我们可以说,从布思到费伦,"不可靠叙述"研究的修辞方法完成了从经典阶段到后经典阶段的过渡。

但需要指出的是,虽然费伦关于"不可靠叙述"的论述有很多"洞见",使人耳目一新,但也不乏一定的"盲点"。一方面,费伦没有注意到,"不可靠叙述"发生的三条轴线之间除了存在平行关系之外,还存在一定的因果关系。另一方面,他在建构"不可靠叙述"理论时,终究未能完全走出布思以隐含作者的规范来衡量叙述者的叙述是否可靠的窠臼。因此,在聚焦于隐含作者规范的同时,费伦忽略了读者的认知心理、阐释框架之于叙事判断的作用。也即是说,费伦意在寻找文本之内的不可靠性,没有充分注意文本之外的读者认知心理对不可靠性的理解和阐释。费伦的这一盲点也引起了认知叙事学家塔玛·雅克比和安斯加尔·纽宁等人的责难。

第二节　对修辞方法的挑战与整合:"不可靠叙述"研究的认知(建构主义)方法

上个世纪 80 年代,布思开创的不可靠叙述研究的修辞方法在西方学界大行其道。布思关于不可靠叙述的修辞性定义还一度进入了国际上第一部叙事学词典的词条。① 但彼时,西方学界也不乏与占据主导地位的修辞研

① 杰拉德·普林斯在其编纂的《叙事学词典》中,完全参考了布思对"不可靠叙述"的界定。参见 Prince, *A Dictionary of Narratology*, p. 101.

究方法相“背离”的声音,塔玛·雅克比即是一例。雅克比是以色列“特拉—维夫叙事学派”的核心人物,长期从事不可靠叙述研究,曾以《虚构作品中叙述者的可靠性问题》(“The Problem of the Narrator's Reliability in Fiction,” 1981—1982)为题完成了博士论文。早在上个世纪80年代初,雅克比就在一篇文章中指出:不可靠叙述研究的重要性固然毋庸置疑,但这一论题不仅十分复杂,没有得到很好的界定,而且还引发了一系列悬而未决的问题,如可靠性与不可靠性是价值判断还是描述?是数据还是推测?是可分级的对比还是不可分级的对比?是自足的特征还是其他特征紧密结合的结果?①

受到《今日诗学》主编梅尔·斯滕伯格关于虚构话语是一种被激发或被整合的复杂性交际行为这一论点的影响,②雅克比在不可靠叙述的判断和处理上引入了读者角色,把不可靠性看作是一种“阅读假设”。为了解决“文本问题”(如从无法解释的细节到自相矛盾),这一假设以牺牲某种与作者冲突的、中介的、感知的或交际的代理者为代价。在雅克比看来,不可靠性不是叙述者的“个性特征”,而是读者在语境范式下的“推测手段”。因此,“在包括阅读语境以及作者和文类框架在内的语境里视为‘可靠’的东西,在另一个语境里有可能是不可靠的,甚至可以在叙述者的缺陷的范畴之外得到解释。”③

雅克比认为,与虚构现实的所有层面最为相关的框架是对“文本张力”的解决。但是,文本的不一致性与叙述者的不可靠性之间并不存在“自动的联系”,读者需要利用不同的原则和机制对感知到的“张力”、“困难”、“不相容性”、“自我矛盾”、“怪异的语言”等加以整合。自20世纪80年代初以来,雅克比不断地探索读者用以解决“文本问题”的“阅读假设”,其结果便是五种类型的“整合机制”:存在机制、功能机制、文类原则、视角或不

---

① Tamar Yacobi, “Fictional Reliability as Communicative Problem,” *Poetics Today* 2. 2 (Winter 1981), p. 113.

② 关于梅尔·斯滕伯格的交际性虚构话语观,参见 Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978); Meir Sternberg, “Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence,” *Literary Criticism and Philosophy*, ed. Joseph P. Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press, 1983), pp. 145-188.

③ Tamar Yacobi, “Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy's *Kreutzer Sonata*,” *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), p. 110.

可靠性原则、生成机制。① 具体而言：

(1)存在机制是指处于虚构世界层面上的不一致性，特别是那些偏离于现实的"可能性准则"。这一类型的作品有童话故事、科幻小说等。譬如，在托尔斯泰(Leo Tolstoy)的小说《克莱采奏鸣曲》中，小说第一人称叙述者波茨金谢夫在爱情、教育、性道德、妇女解放等一些重大话题上的看法具有多大适用性，引起了批评界的争论。波茨金谢夫始终宣称他的婚姻危机具有很大的代表性，并暗示读者对此加以判断。如果说，在某种程度上，波茨金谢夫的讲述符合真实世界的情况，那么他的故事就可靠地反映了一个亟待解决的普遍问题；反之，如果说他的婚姻危机只是个案，那么他对这一问题的坚持就揭示出他的不可靠性。

(2)功能机制把"秩序"施加于偏离成分，以说明这些偏离的必要性和合理性。不管人物、思想或结构看起来多么怪异，它们都受到了作品目的的支配，这些目的有可能是局部的，也有可能是整体的；有可能是文学的，也有可能是非文学的。作品的审美目的、主题目的和劝服目的是理解这些偏离的主导原则。

(3)文类原则主要是指某些代码模式或对现实的简化。一般而言，任何文类，为了获得独特的效果都以特殊的方式，在某种程度上对现实加以简化。如喜剧的情节结构安排，基本上都是在开始时给虚构世界里故事的复杂化进程附加上诸多限制，最后走向完美的结局。

(4)视角或不可靠性原则把各种不一致和不相关的因素，部分或整体地归因于观察者(即作为叙述者的观察者)的个人癖性或所处环境，读者由此把事实、行动、逻辑、价值观、审美等方面的各种不一致性解释成叙述者与作者之间的不协调。读者没有假定叙述者的不可靠性与其作为人物的性格之间的联系，更没有施加这种联系。相反，读者在阅读过程中，选择这一假设，即视角原则。

(5)生成机制把"虚构的怪异性"(fictive oddities)和不一致性归因于文本的生产，即读者认为这些问题是由作者造成的，如作者的犹豫不定、疏忽大意或意识形态的狂热等。具体的考虑因素一般包括作品的创作过程、完成作品的历史、作者的所处环境和个人性格倾向，以及作者所承受的心理压

---

① Tamar Yacobi, "Fictional Reliability as Communicative Problem," pp. 113–126; Tamar Yacobi, "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis," *Poetics Today* 21. 4 (Winter 2000), pp. 711–749; Tamar Yacobi, "Package-Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)reliability," *Narrative* 9. 2 (May 2001), pp. 223–229; Tamar Yacobi, "Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy's *Kreutzer Sonata*," pp. 108–123.

力等。这一原则通常用来解释某些作品或作家所表现出来的癖性及这些癖性对正常世界观的偏离等。

不难发现,上述五种整合机制真正与不可靠叙述相关的只有一个,即"视角或不可靠性原则",因为只有这一机制涉及叙述者的不可靠性以及读者对不可靠性的阅读假设。但是,雅克比所提出的整合机制无疑具有十分积极的意义:首先,整合机制在总体上探讨了读者角色之于文本不一致性的阐释,尤其是为不同读者对相同作品做出"相异的读解"提供了合理的解释。其次,虽然雅克比提出整合机制的本意在于解释叙事虚构作品的不可靠性,而实际上,这套整合机制对于研究非虚构叙事作品(传记、回忆录)的不可靠性也具有一定的启发作用。申丹和许德金两位教授正是在借鉴整合机制的基础上,探讨了传记作品的不可靠性。① 最后,特别重要的是,雅克比关于读者的"阅读假设"对叙述者不可靠性的处理与整合,打破了以往叙事学界一味地以修辞方法阐释不可靠叙述的范式和惯例,为不可靠叙述研究认知方法的发端与塑形做了良好的铺垫。

在挑战修辞方法的阵营中,最为耀眼的认知叙事学家当属德国叙事学研究的领军人物——吉森大学的安斯加尔·纽宁教授。进入 20 世纪 90 年代以来,安斯加尔·纽宁发表一系列文章对不可靠叙述研究的修辞方法提出质疑,极力宣扬与修辞方法相对立的认知方法。在安斯加尔·纽宁看来,不可靠叙述研究的中心问题在于"批评家使用什么样的标准来判断叙述者的不可靠性",即叙述者"同什么比较,才变得不可靠?"(Unreliable, compared to what?) ②对此,修辞叙事学家的回答是隐含作者的价值与范式,③而认知叙事学家的回答则是真实读者的阐释策略或认知过程。在一篇文章的结尾处,安斯加尔·纽宁直截了当地说:"不可靠,不是相对于隐含作者的范式和价值而言,而是相对于读者或批评家之于世界的概念知识而言的。"④

---

① Dan Shen and Dejin Xu, "Intratextuality, Extratextuality, Intertextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction," *Poetics Today* 28. 1 (Spring 2007), pp. 43-87.

② Ansgar Nünning, "'But Why Will You Say That I Am Mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction," *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22. 1(1997), p. 86.

③ 虽然西摩·查特曼曾提出以"隐含读者的推测"(the implied reader's surmises)为基准来判定不可靠叙述,但这只不过是"新瓶装旧酒"之举而已,因为"隐含读者的推测"对象毕竟没有脱离作品(隐含作者)的意图。参见 Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, pp. 233-234.

④ Ansgar Nünning, "Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of *Unreliable Narration*: Prolegomena and Hypotheses," *Grenzüberschreitungen: Narratologien im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*, eds. Walter Grünzweig & Andreas Solbach (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999), p. 70.

众所周知,“隐含作者”概念是修辞方法的基石。“不可靠叙述”这一论题的挑起者、已故的修辞叙事学家布思说:“当叙述者的言行与作品的范式(即隐含作者的范式)保持一致时,叙述者就是可靠的,否则就是不可靠的。”[①]但在叙事学界,隐含作者本身却是一个颇具争议性的概念,由此则不难理解安斯加尔·纽宁因何由隐含作者入手,向修辞方法发难。布思认为,隐含作者是真实作者的“第二自我”。读者对隐含作者的感觉,不仅包括从作品所有人物的行动和受难中得出意义,而且还包括他们的道德和情感。具体而言,就是读者对一部完成作品的直觉理解,以及隐含作者所信奉的价值观念等。布思用三个术语来描绘隐含作者的主要选择与范式,即:“风格”、“语气”、“技巧”。而且,隐含作者“有意或无意地选择我们所阅读的内容;我们把他视为真实作者的一个理想的、文学的、被创造出的替身;他是他自己选择东西的总和”[②]。尽管查特曼、费伦以及布思本人都极力为隐含作者概念的合法性辩护,[③]但是隐含作者在西方学界引起了长达半个世纪的争论却是不争的事实。[④] 在安斯加尔·纽宁看来,隐含作者概念“定义不准,且模糊不清”(ill-defined and elusive)、“毫无用处”(useless)、“概念模糊,存有问题”(vague and open to question)或“定义不准,存有悖谬”(ill-defined and paradoxical)。[⑤] 按照安斯加尔·纽宁的说法,既然不可靠叙述“依赖的是定义不准、难以捉摸的隐含作者这一概念,这就使得判断叙述者的不

① Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, pp. 158-159.

② Ibid., pp. 74-75.

③ 关于修辞叙事学家为隐含作者概念所做的辩护,参见 Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), pp. 74-89; Phelan, *Living to Tell about It*, pp. 38-49; Wayne C. Booth, "Resurrection of the Implied Author: Why Bother?" *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), pp. 75-88.

④ 关于半个世纪以来西方叙事学界的隐含作者之争,参见 Tom Kindt and Hans-Harald Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, trans. Alastair Mattews (Berlin: Walter de Gruyter, 2006);尚必武、胡全生:《西方叙事学界的“隐含作者”之争述评》,载《山东外语教学》2007 年第 5 期,第 6-13 页;申丹:《何为“隐含作者”?》,载《北京大学学报》(哲学社会科学版)2008 年第 2 期,第 136-145 页。

⑤ 关于安斯加尔·纽宁对隐含作者概念的批判,参见 Ansgar Nünning, "'But Why Will You Say That I Am Mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction," p. 85; Ansgar Nünning, "Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author: The Implied Author—Still a Subject of Debate," *Anglistik. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Anglisten* 8. 2 (1997), p. 109; Ansgar Nünning, "Unreliable Narrator," *Encyclopedia of the Novel* (vol. 2), ed. Paul E. Schellinger (Chicago and London: Fitzroy Dearborn, 1998), p. 1387; Ansgar Nünning, "Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses," p. 56.

可靠性缺乏一个可以信赖的标准。”①

对修辞叙事学家而言，隐含作者无疑是判断叙述者是否可靠的试金石。安斯加尔·纽宁对隐含作者的彻底否定，无异于给修辞方法来了个釜底抽薪式的解构。在解构不可靠叙述研究的修辞方法之后，安斯加尔·纽宁转而使用认知方法来重构不可靠叙述理论。安斯加尔·纽宁以为：“叙述者不可靠性的辨别，不单单依赖于批评家的直觉。文本的不一致性、叙述者的言语行为、文本的虚构世界与读者的世界知识和范式标准之间的差异等，都为判断叙述者的不可靠性提供了基础。”②由此可以看出安斯加尔·纽宁对不可靠叙述研究进行认知建构的三个步骤：(1)确定读者是判断不可靠叙述的主体；(2)甄别不可靠叙述的“文本线索”；(3)在框架理论语境下，读者对“文本线索”的“自然化”③。实际上，这三个步骤所强调的是文本因素与读者认知过程的互动，即文本线索揭示出叙述者的不可靠性，概念框架则把模糊的、不一致的、矛盾的文本线索自然化为不可靠叙述。

安斯加尔·纽宁说：“我们不能从文本的结构方面或语义方面来界定不可靠叙述，而只能从读者带入文本的概念框架的角度来考量。”④他认为：“读者解决文本的模糊性和不一致性的策略在于把它们都归因于叙述者的不可靠性，在读者投射的概念框架语境下，概念化不可靠叙述是比较充分的。在概念框架语境下，不可靠叙述者的使用可以被理解为一种阐释策略或认知过程，即我们所知道的自然化。”⑤由此，安斯加尔·纽宁把对不可靠叙述的判断主体从隐含作者转移到真实读者。

那么读者如何在叙事文本中辨别不可靠叙述呢？在参照了苏珊·兰瑟、施劳米什·里蒙-凯南、莫妮卡·弗鲁德尼克、凯瑟琳·沃尔等论者关

---

① Nünning, “Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of *Unreliable Narration*: Prolegomena and Hypotheses,” p. 53.

② Nünning, “‘But Why Will You Say That I Am Mad?’ On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction,” p. 85.

③ 乔纳森·卡勒最先提出了“自然化”(naturalization)这一术语。在《结构主义诗学》一书中，卡勒说：“自然化一个文本就是要把它引入到一个已经存在的、在某种意义上可被理解的、自然的话语类型。”参见 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*: *Structuralism*, *Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge, 1975), p. 135.

④ Nünning, “Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of *Unreliable Narration*: Prolegomena and Hypotheses,” p. 60.

⑤ Ibid.,” p. 54.

于不可靠叙述的“文本线索”的基础上,[1]安斯加尔·纽宁列举了一系列标记不可靠叙述的“文本线索”:叙述者叙述话语的内在矛盾或叙述者言行的不一致,叙述者对同一事件的叙述与阐释之间的冲突或不一致,叙述者个人的言语习惯(不遵守语言规范,使用感叹句、省略句),对同一事件进行多重视角的叙述,超文本符号(标题、副标题、前言等)的使用。[2]

但读者对不可靠叙述的判断不仅仅依赖于文本线索,而且还借助于文本外的参照框架。在捕捉到上述文本线索后,读者会启动“自然化”的阐释策略。在这一认知过程中,读者把文本线索所揭示出的矛盾、冲突、不一致等归因于叙述者的不可靠性,因为“对不可靠叙述者的建构可以被看作是对文本的不一致性加以自然化的阐释策略。”[3]安斯加尔·纽宁认为,读者大致借助于如下十个“参照框架”来自然化不可靠叙述:(1)一般的世界知识;(2)历史世界模型与文化符码;(3)显性的人格化理论与隐性的心理整合和人类行为模型;(4)对特定时期的社会、道德、语言规范的了解;(5)读者个人的知识、心理特征;(6)一般的文学规约;(7)文类规约与模型;(8)文类与文体框架的范式;(9)参照前文本的互文框架;(10)具体文本所建立的结构与范式。[4] 实际上,前五个参照框架与读者的“实际经验”密切相关,后五个参照框架与读者所掌握的“文学规约”知识,即“文学参照框架”相关。换言之,读者利用“实际经验”和所掌握的“文学规约”知识,来对文本现象做出阐释和处理。

作为不可靠叙述研究认知方法的集大成者,安斯加尔·纽宁最主要的贡献在于提升了读者的角色,强调读者之于判断不可靠叙述的重要作用,成功地把“‘认知注意力’引至读者对于辨别不可靠叙述的作用上,为研究叙述行为开辟了重要的新视角”[5]。可以说,“在某种程度上,他的研究是富有

---

① 关于揭示不可靠叙述的文本线索的论述,参见 Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981), pp. 169-172; Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 100; Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness* (London: Routledge, 1993), pp. 227-279; Kathleen Wall, "*The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration," *Journal of Narrative Technique* 24. 1 (1994), pp. 18-42.

② Nünning, "Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses," pp. 64-65.

③ Ibid., p. 69.

④ Ibid., pp. 67-68.

⑤ Per Krogh Hansen, "Reconsidering the Unreliable Narrator," p. 228.

意义的。"[①]但是在解构经典修辞方法的同时,安斯加尔·纽宁似乎走向了极端,过于单方面地夸大了读者的作用,即"纯粹以读者责任为取向的研究","忽略了不可靠叙述是非常复杂的现象这一事实"[②]。因此,在修辞叙事学出现后经典转向之后,安斯加尔·纽宁开始反思自己的激进立场,进而提出了不可靠叙述研究的综合方法——"认知—修辞"方法。此外,安斯加尔·纽宁还特别强调不可靠叙述研究的语境框架,而任何的语境框架都是特定历史文化时期的产物,这便使得认知方法具有一定的历史文化维度。

自"不可靠叙述"于1961年被提出以来,在将近半个世纪的时间里,叙事学界对这一论题无论是在理论建构层面还是在批评实践层面,都取得了丰硕的成果。但这并不表明,不可靠叙述没有持续研究的空间。安斯加尔·纽宁曾在不同场合指出了不可靠叙述研究的任务和方向:(1)建构一个成熟完备的不可靠叙述理论,将认知叙事理论家和修辞叙事理论家的洞见整合起来;(2)对不同类型的不可靠叙述者加以归类;(3)给揭示不可靠叙述的文本线索做一个更系统、更细腻的解释,包括对"文本数据"与阐释选择进行更精细的分析;(4)比较当代小说家与早期小说家在运用不可靠叙述手法上的差异及其对文化话语变化的反映和回应方式;(5)书写不可靠叙述这一叙事策略的发展史;(6)恰当地界定不可靠叙述的文类范畴;(7)审视不可靠叙述这一叙事策略的发展及具体的不可靠叙述者的接受史,如何有助于丰富当代文化语境下的文学史研究及叙事理论的历时研究。[③]

安斯加尔·纽宁以身作则,他不仅试图整合了修辞方法和认知方法,而且还尝试性地探索了"不可靠叙述"这一叙事策略在英国小说史上的发展与流变。安斯加尔·纽宁认为,不可靠叙述手法的出现并非现代小说的专利,而是可以追溯到18世纪。但不可靠叙述的真正源头不是丹尼尔·笛福、塞缪尔·理查森(Samuel Richardson)、亨利·菲尔丁(Henry Fielding)、托比亚斯·斯摩莱特(Tobias Smollett)等这些耳熟能详的小说名家笔下的作品,因为笛福等人是努力建构叙述者的可靠性,而不是削弱叙述者的权威。在安斯加尔·纽宁看来,玛丽亚·埃奇沃斯(Maria Edgeworth)的《拉克伦特堡》(*Castle Rackrent*, 1800)是英国小说史上较早使用

---

① Per Krogh Hansen, "Unreliable Narration between Author's Intentions and Readers' Cognitive Strategies," Project Narrative, (Ohio State University, April 29, 2008).

② Hansen, "Reconsidering the Unreliable Narrator," p. 228.

③ Nünning, "'But Why Will You Say That I Am Mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction," p. 102; Nünning, "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches," p. 195.

不可靠叙述技法的作品。而在 19 世纪初,现实主义小说大行其道,一时间成为文学样式的主流。现实主义小说力图客观真实地再现现实世界,在这种文学生产语境下,不可靠叙述这一技法无疑被边缘化了。但是,其间也并不排除成功使用不可靠叙述手法的作品,如艾米莉·勃朗特(Emily Brontë)的《呼啸山庄》等。

19 世纪末 20 世纪初是英国小说从维多利亚时期向现代主义时期转型的过渡期。此间,使用第一人称不可靠叙述者的小说开始大量涌现。亨利·詹姆斯(Henry James)是最为典型的代表。詹姆斯创作了为数不少的使用不可靠叙述技法的作品,如《阿斯本文稿》、《螺丝在拧紧》等。除了詹姆斯的作品外,同时期使用第一人称不可靠叙述者的小说还有伯吉斯·吉尔曼(Perkins Gilman)的《黄色墙纸》、约瑟夫·康拉德(Joseph Conrad)的《吉姆爷》,以及迈多克斯·福特(Madox Ford)的《好兵》等。

安斯加尔·纽宁以为,英国小说中不可靠叙述技法的滥觞是在二战以后。很多当代作家不再刻画那些被普遍接受的各种社会关系和人类行为,而是聚焦于各种偏离正常范式的行为。如:石黑一雄的《长日留痕》、威廉·戈尔丁(William Golding)的《自由落体》、马丁·艾米斯(Martin Amis)的《钱》、朱利安·巴恩斯的《福楼拜的鹦鹉》、安东尼·伯吉斯(Anthony Burgess)的《人间幽灵》、尼杰尔·威廉姆斯(Nigel Williams)的《星球的转向》、威廉·博伊德(William Boyd)的《新的忏悔》、珍妮特·温特森(Jeanette Winterson)的《性感的樱桃》等,比比皆是,不一而足。按照沃尔的说法,不可靠叙述解构了真实的概念,甚至挑战了人们对"可靠的"与"不可靠的"的区分。①

在安斯加尔·纽宁看来,无论是作为叙事技巧的不可靠叙述还是作为文化参照框架的范式与价值等,都会随着历史的变迁而发生改变。因此,不可靠叙述的总体概念需要在更大的文化语境中被审视和历史化。② 安斯加尔·纽宁的这一论点也得到了另一位认知叙事学家布鲁诺·茨维克的认同。茨维克认为,既然对于叙述者不可靠性的判断涉及阐释选择和阐释策略,因此叙述者的不可靠性也会随着历史文化的变化而发生改变;"认知转向"是不可靠叙述研究的第一次范式转移,而在认知转向之后,不可靠叙述

① Kathleen Wall, "*The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration," pp. 18-42.

② Nünning, "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches," p. 98.

研究则迎来了第二次范式转移——“历史文化转向”①。

茨维克首先提出了历史文化语境下分析不可靠叙述的四个共时性命题：(1)不可靠叙述只能发生在个性化的叙述情境中，而且在阅读过程中，不可靠的叙述者必须被“个性化”；(2)个性化叙述者的非意图式“自我指控”是不可靠叙述的必要条件；(3)不可靠叙述是文化决定的现象；(4)作为一个阅读策略，不可靠叙述是一个历史决定的现象。茨维克特别指出，最后两个命题凸显了不可靠叙述研究“历史文化转向”的必要性，只有把不可靠叙述看作是一种历史文化现象，并对此加以系统地历史化，以其不同形式和功能为基础的不可靠叙述史的书写才成为可能。②

与在历史文化语境下分析不可靠叙述的四个共时性命题相对，茨维克又提出了建构不可靠叙述史的四个历时性命题：③

(1)在小说语境下，作为一种文学现象，不可靠叙述者的出现是在 18 世纪晚期的现实主义小说阵营。茨维克以为，对社会范式的现实再现是不可靠叙述的历史前提，只有在叙事的现实主义范式背景下，不可靠叙述才可以被辨别出来，因为不可靠叙述者的存在需要依赖其对立面——讲述虚构事件的可靠叙述者。在 18 世纪现实小说诞生之前，现实主义文学样式就已经出现。因此，14—15 世纪的中世纪文学文本有不可靠叙述手法的出现也就不足为怪了，如乔叟(Geoffrey Chaucer)的《坎特伯雷故事集》、罗伯特·亨利森(Robert Henryson)的《克里西德的遗嘱》等。与安斯加尔·纽宁持有相似论点，茨维克认为在英国小说史上，最早使用不可靠叙述的作品是玛丽亚·埃奇沃斯的《拉克伦特堡》，该小说叙述者泰迪·夸克的不可靠性是对当时社会的伦理道德的委婉讽刺与批判。

(2)除通俗文类之外，不可靠叙述在 19 世纪英国文学史上没有扮演十分重要的角色。19 世纪早期和中期的小说很少使用不可靠叙述，人们也没有对这一时期的作品再现虚构世界的现实主义范式产生过怀疑。只是在这一时期的通俗文学作品中(哥特式小说、侦探小说、感伤小说等)，不可靠叙述者才会频频出现。如，威尔基·柯林斯(Wilkie Collins)的《白衣女人》、路易斯·斯蒂文森(Louis Stevenson)的《化身博士》等。

(3)随着日益凸显的认识怀疑论，在维多利亚文学向现代主义文学的转型时期，不可靠叙述成为重要的文学现象，叙述者的不可靠性折射了该时

① Bruno Zerweck, “Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction,” *Style* 35. 1 (Spring 2001), p. 151.

② Ibid., pp. 155-159.

③ Ibid., pp. 159-167.

期由认识怀疑论主导的文化话语。这一时期的小说叙述者在不经意间暴露出自己的不可靠性,即他们在报道、判断以及伦理价值与范式上的问题,如:亨利·詹姆斯《阿斯本文稿》、《螺丝在拧紧》,康拉德的《吉姆爷》,福特的《好兵》,福克纳的《喧嚣与愤怒》等。

(4)就不可靠叙述而言,二战后的小说主要有三大发展:由不可靠叙述主导的战后小说前置和削弱了现存的(不)可靠性的现实主义理念;一些后现代主义文本可以但不一定非要通过不可靠叙述来加以自然化;就激进的后现代主义文本而言,不可靠叙述不再是自然化过程的一个可选项。

在茨维克看来,不可靠叙述是读者阐释策略的结果,而阐释策略又受到历史文化的影响,因此不可靠叙述的历史文化属性决定了对这一现象历史化的必要性。① 除了安斯加尔·纽宁与茨维克之外,西方还有另一位认知叙事学家维拉·纽宁也强调不可靠叙述研究的历史文化因素,甚至还据此提出了"历史—文化叙事学"(cultural-historical narratology)这一术语。但是,与安斯加尔·纽宁和茨维克不同的是,维拉·纽宁的旨趣不在于考察不同历史文化时期的作品对不可靠叙述手法的使用,而是着力探究在不同的历史文化时期,同一部作品的叙述者为何呈现由"可靠性"向"不可靠性"的变化。

维拉·纽宁以奥立佛·高德史密斯(Oliver Goldsmith)的小说《威克菲尔德牧师传》为个案,详细考辨了批评界对叙述者普里姆里斯牧师的接受历程,即普里姆里斯从可靠性到不可靠性的变化。在18世纪晚期和19世纪,批评界普遍认为普里姆里斯是可靠的叙述者,但是在20世纪,批评气候发生逆转,很多批评家都把普里姆里斯看成是不可靠的叙述者。

维拉·纽宁认为,对于判断叙述者是否可靠,读者的价值和范式体系具有双重意义:一方面,读者的知识和价值影响其对文本结构意义的重构;另一方面,读者对文本总体结构的感知与其伦理信念之间的冲突会促使他把某些叙述者阐释成不可靠的叙述者。因此,价值和范式的历史变化会严重影响读者对不可靠叙述的判断。② 由此,则不难理解叙述者普里姆里斯为何会在不同的历史时期呈现出由"可靠性"到"不可靠性"的变化。如果读者把小说解读成连贯性的整体,发现文本不存在重大的不一致性,则认为普

① Bruno Zerweck, "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction," *Style* 35. 1 (Spring 2001), p. 167.

② Vera Nünning, "Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of Cultural-Historical Narratology," *Style* 38. 2 (Summer 2004), p. 238.

里姆里斯是可靠的叙述者;反之,如果读者发现普里姆里斯的价值观与文本展现出的价值观存在重大的冲突,则认为他是不可靠的叙述者。换言之,对普里姆里斯是否可靠的判断取决于两个因素:读者对文本结构意义的不同重构,以及结构意义对读者价值体系的偏离。

通过对叙述者普里姆里斯的接受史的整理与分析,维拉·纽宁得出结论:只有考虑到意义建构的历史变化性和作品创作时期的价值观念,对不可靠叙述的叙事学分析才是站得住脚的,也才是有价值的。① 维拉·纽宁的结论在另一位论者那里得到了进一步的补充,"阐释史上很多被认为是可靠的叙述者,后来又被认为是不可靠的,原因并不在于早期解读的错误性,而是因为后来的读者与早期的读者拥有不同的范式和价值观念。"②可以肯定的是,无论是安斯加尔·纽宁与茨维克对不可靠叙述史的整体性考察,还是维拉·纽宁对不可靠叙述者接受史的个案研究,都体现了认知方法对历史文化语境的关注,在很大程度上填补了修辞方法的阙略。

通过对安斯加尔·纽宁一系列论著的细读,不难发现,安斯加尔·纽宁所竭力反对和解构的乃是布思所界定的隐含作者,即经典叙事学语境下的隐含作者概念。在早期的一篇文章中,安斯加尔·纽宁曾建议用"结构整体"来替代布思的隐含作者,并大谈废弃隐含作者这一概念或对隐含作者重新概念化的必要与好处:(1)消除围绕隐含作者的术语问题;(2)克服涉及隐含作者这一概念的理论悖谬;(3)消除旨在探究作者意图的文本阐释的遗迹;(4)隐含作者的重新概念化可以给文本阐释带来极大的实用价值。③ 因此,建构在布思式的隐含作者概念基础之上的不可靠叙述研究的修辞方法遭到了安斯加尔·纽宁的极力反对。进入新世纪以来,特别是修辞叙事学从布思主导的经典阶段转向由詹姆斯·费伦为旗手的后经典阶段之后,不可靠叙述研究的后经典修辞方法又使得安斯加尔·纽宁开始重新审视自己的认知立场。

与对布思主导的不可靠叙述研究的修辞方法颇有微词的立场形成鲜明对照的是,安斯加尔·纽宁对费伦的不可靠叙述研究的后经典修辞方法显得赞赏有加。安斯加尔·纽宁以为:(1)费伦关于不可靠叙述预设了某种

---

① Vera Nünning, "Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of Cultural-Historical Narratology," *Style* 38. 2 (Summer 2004), p. 248.

② Hansen, "Reconsidering the Unreliable Narrator," p. 240.

③ Nünning, "Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author: The Implied Author—Still a Subject of Debate," p. 115.

修辞叙事交流，以及假定作者以某种特殊的方式设计文本，从而实现共享意义、信仰、态度、价值规范的交流等观点是令人信服的；(2)费伦的修辞方法可以更好地解释读者与作者之间，以及读者与读者之间能以各种方式共享见解、价值观和信仰，进而为研究叙事伦理打开了新进路。[①] 此外，安斯加尔·纽宁还接受了费伦对认知方法的批判，即关于不可靠叙述的激进的认知理论家没有认识到多重阐释的限制不仅来自于文本和阅读规约，而且还来自于文本的设计者(隐含作者)；如果视文本的不一致性为不可靠性记号的阐释动机，不把这种不一致性看作是有人设计出来的，那么它就不具有阐释意义。[②] 但同时，安斯加尔·纽宁也指出了修辞方法的先天性不足，即不能为读者如何识别不可靠叙述者提供满意的答案。[③]

安斯加尔·纽宁由此对自己先前激进的认知立场加以反思，对后经典的修辞方法加以重新审视：一方面，肯定了认知方法的积极作用，即读者的参照框架之于"自然化"不可靠叙述的重要性；另一方面，借鉴了修辞叙事学关于修辞交流的思想，尤其是"隐含作者"的新定义之于文本设计的理念。在综合考虑了"读者的角色"、"文本的角色"以及"作者的角色"之后，提出了不可靠叙述研究的综合方法——"认知—修辞"方法。这一方法认为，判断一个叙述者是否可靠"最终取决于作品本身建立的、作者代理设计的结构和规范以及读者的知识、心理状况和价值规范系统。"[④]在此之前，认知叙事学家过分夸大了"读者的角色"，在他们看来，不可靠性存在于读者与文本的互动关系中。不可靠性是读者的阐释策略而不是人物的性格特征，更不是隐含作者的价值范式与叙述者的价值范式之间的距离。安斯加尔·纽宁曾说："一个叙述者是否可靠**不是**取决于隐含作者的范式价值与叙述者的范式价值之间的差距，**而是**取决于叙述者的世界观与读者或批评家的世界模式和范式标准之间的差距。"(黑体字为笔者所加)[⑤]

但是，在提出"认知—修辞"方法之后，安斯加尔·纽宁激进的认知立场发生了明显的改变。时隔六年，在《重构"不可靠叙述"概念：认知方法与修辞方法的综合》一文中，他说："一个叙述者是否可靠**不但**取决于叙述者

---

① Nünning, "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches," pp. 99-100.

② Phelan, *Living to Tell about It*, p. 48.

③ Nünning, "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches," p. 94.

④ Ibid., p. 105.

⑤ Nünning, "Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses," p. 61.

的范式价值与整个文本（或隐含作者）之间的差距，**而且**取决于叙述者的世界观与读者或批评家的世界模式和范式标准之间的差距，当然，这些范式标准本身又是不断变化的。”（黑体字为笔者所加）[①]两相比较，明显的变化是安斯加尔·纽宁把先前的“不是……而是……”（not… but…）换成了现在的“不但……而且……”（not only… but also…）。这一变化表明：安斯加尔·纽宁开始重视“隐含作者”之于判断“不可靠叙述”的重要作用，只不过此处的“隐含作者”是经过费伦重新界定后的概念。

安斯加尔·纽宁以伊恩·麦克尤恩的短篇小说《既仙即死》（“Dead *As* They Come”）为例，来说明“认知—修辞”方法之于不可靠叙述分析实践的重要作用。安斯加尔·纽宁以为，把认知方法和修辞方法综合起来，可以更好地帮助批评家回答在分析不可靠叙述时所面临的一系列问题，如：什么样的文本和语境信号向读者暗示叙述者的可靠性值得怀疑？隐含作者以什么样的方式让叙述者的话语和文本露出线索，从而使批评家知道他遇到了不可靠叙述者？上述问题集中到一点便是：如何辨别叙述者的不可靠性？通过综合运用认知方法和修辞方法，安斯加尔·纽宁得出结论：对不可靠叙述者的映射不仅仅依赖于读者的参照框架和阅读规约，因为读者对不可靠叙述者的认知处理方式也受到文本及其设计者（隐含作者）的多重约束。修辞方法使认知叙事学家认识到，对不可靠叙述者的映射预设了一个创造者性质的代理者的存在，为了将读者的注意力吸引至叙述者的不可靠性和他对这种不可靠性的自我揭露，这个代理者给文本和叙述者设计了显性的文本记号和“推断邀请”。[②]

在西方叙事学界，试图综合认知方法与修辞方法之洞见来研究不可靠叙述的论者，非安斯加尔·纽宁一人。丹麦叙事学家佩尔·克罗格·汉森即是一例。虽然出身于认知叙事学阵营，汉森近年来也积极探索不可靠叙述研究的“认知—修辞”方法。[③] 汉森认为，过去的不可靠叙述研究基本上问的都是“或是……，或是……”（either-or）的问题，而不是他所建议的“既是……，也是……”（both-and）的问题。批评家关注的是由“什么”（what）和由“谁”（who）来判断不可靠性。对此，布思使用了隐含作者，查特曼使用了隐含读者，安斯加尔·纽宁则使用了真实读者。他们既对也错：在对不可

---

① Nünning，“Reconceptualizing Unreliable Narration：Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches，” p. 95.

② Ibid.，p. 104.

③ 在2008年4月22日给笔者的电子邮件中，汉森说：“我正努力综合认知方法与修辞方法，在两者之间搭起一座桥梁，因为在我看来，二者中的任何一个都显得过于狭隘。”

靠叙述的辨别上,他们是正确的,但是把判断不可靠性简单地归因于某个单一因素,他们又是错误的。①

在对修辞方法、认知方法加以批判和整合的基础上,汉森提出了不可靠叙述的四种基本类型:叙述内不可靠性、叙述间不可靠性、文本间不可靠性、文本外不可靠性。②

(1)叙述内不可靠性是指由很多的话语符号所建构和支撑起来的不可靠性,类似于沃尔称之为的"话语标记",即在叙述事件的某个地方的插入语和评论,以及一些没有解决的自我矛盾的地方。例如,在爱伦·坡的短篇小说《泄密的心》中,叙述者不断地为自己的理性辩护,但是他所参照的情景和行为模式明显地暴露出他的疯狂。

(2)叙述间不可靠性是指一个叙述者所报道的事件与另一个或其他几个叙述者所报道事件相反的情况。与叙述内不可靠性形成对照,叙述间不可靠性不一定会在不可靠叙述者的话语上具有话语标记,而是存在于其他叙述声音的框架之中,就其他的叙述声音而言,真实的故事与讲述的故事是不一致的,要不就是因为这些其他的叙述声音具有更大的权威性,要不就是独立地作为赞同的见证人。例如,福克纳的小说《喧嚣与愤怒》即是如此,在同全知叙述者戴维丝的叙述相比较的时候,小说的第三个叙述者(杰森·康布森)的不可靠性被更为清晰地暴露出来。

(3)文本间不可靠性依赖于对人物类型的展示,这些人物凭借自己先前的存在、塑型,或文本之外的内容(例如:笛福的小说《摩尔·弗兰德斯》的隽语、托马斯·曼(Thomas Mann)的流浪汉小说《弗里克斯·克鲁尔的自供》的标题),将读者的注意力引导至自己的不可靠性上。不同时期的不同文本会有很多的人物类型,读者通过具体的、可辨别的、在正常情况下不可靠的人物类型来辨别人物叙述者,这使得读者在阅读过程中会寻找这些因素。

(4)文本外不可靠性依赖于读者直接在文本世界中融入了自己的价值观和知识,事实与虚构的冲突问题表现得最为突出。

那么这四种类型的不可靠叙述之间存在什么样的关系呢?在汉森看

---

① Hansen, "Reconsidering the Unreliable Narrator," p. 244.

② Per Krogh Hansen, "When Facts Become Fiction: On Extra-Textual Unreliable Narration," *Fact and Fiction in Narrative: An Interdisciplinary Approach*, ed. L.-Å. Skalin (Örebro: Örebro University, 2005), pp. 283-307; Hansen, "Reconsidering the Unreliable Narrator," pp. 227-246; Hansen, "Unreliable Narration between Author's Intentions and Readers' Cognitive Strategies," *Linguistics, Cognition, and Narrative*, ed. Per Krogh Hansen. (Holte: Forlaget Medusa, 2012).

来，四种类型的不可靠叙述通常会在同一个文本中共同起作用，因此不可靠性既在叙述者的话语内得到显现，通过其他叙述者的讲述得到显现，通过叙述者所基于的人物类型得到显现，也在与把知识带入文本的读者关系中得到显现。①

纵观安斯加尔·纽宁与汉森对"认知—修辞"方法的综合性努力，不难发现其中的悖谬与尴尬。虽然两人都认为单个方法具有缺陷与不足，提倡认知与修辞方法的整合，但是安斯加尔·纽宁的综合性方法实际上使得修辞方法占据了主导地位，凸显了文本及其设计者（隐含作者）对读者在不可靠叙述者的认知处理方式上的多重约束，即不可靠叙述是隐含作者的修辞策略。也即是说，安斯加尔·纽宁的综合性方法在本质上是修辞的。汉森关于不可靠叙述的四种基本类型，无一例外地都以读者判断为主体，使得认知方法占据了主导性地位。也即是说，汉森的综合性方法在本质上是认知的。由此可见，综合性的结果使得一种方法压倒了另一种方法。或许，正是在这种意义上，申丹教授得出结论：任何综合"认知—修辞"方法的努力都注定归于失败。②

但是，认知方法与修辞方法的不能综合，并不抵牾两者之间的互补性。例如，认知方法可以揭示出读者的阐释框架或阅读假设，为辨识不可靠的叙述者提供了更为精细的工具，弥补了修辞方法的不足；修辞方法可以从隐含作者的规范和文本的设计意图出发，为解释文本的不一致性等问题提供了可资参照的路径，弥补了认知方法一味依赖读者阐释框架的缺陷；进而，可以从文本内外两个方面更好地把握和理解"不可靠叙述"。

第三节 "不可靠叙述"研究的"语法人称"视角：以第一人称叙述为例

实质上，除了从修辞和认知方法的角度来研究"不可靠叙述"之外，还有为数众多的学者从语法人称的角度，尤其是从第一人称视角来考察"不可靠叙述"。众所周知，作为叙述情境的一种主要类型，第一人称叙述是小说家使用频率最高的手法之一。巴尔宣称："所有的叙事都是第一人称叙

① Hansen, "Reconsidering the Unreliable Narrator," pp. 243-244.

② 申丹：《何为"不可靠叙述"?》，第 133-143 页。

述的变体。”①斯坦泽尔认为，“从定义上说来，第一人称叙述者就是不可靠的叙述者。”②在西方学者中，威廉·里根(William Riggan)对第一人称叙述者“不可靠性”的研究最为充分。在《流浪汉、疯子、弃儿、小丑：第一人称不可靠叙述者》一书中，里根说：“第一人称叙述是各种故事最自然、最普及的样式之一。”③里根认为，“因为人类在感知、记忆和判断上的局限性，可能容易错过、忘记或错看了某些事件、词语或动机，因此第一人称叙述至少总是潜在地不可靠的。”④里根主要研究了四种类型的第一人称不可靠叙述者：流浪汉、疯子、弃儿和小丑。

20 世纪小说不仅见证了第一人称叙述的滥觞，同时也见证了“不可靠叙述”手法的滥觞。里根说：“20 世纪在很大程度上把第一人称不可靠叙述——一般意义上的不可靠叙述——作为自己特殊的产儿。”⑤“不可靠叙述”随处散见于约瑟夫·康拉德、威廉·福克纳、马丁·艾米斯、索尔·贝娄(Saul Bellow)、安东尼·伯吉斯、卡佐奥·石黑一雄、伊恩·麦克尤恩、弗拉迪米尔·纳博科夫、福特·迈多克斯·福特、塞缪尔·贝克特等人的作品中。单就 20 世纪下半叶而言，茨维克曾评价说：“20 世纪下半叶文学中的不可靠叙述者，几乎不计其数。”⑥

纵观“不可靠叙述”的发展史，在 14—15 世纪的小说文本中就已经有了“不可靠叙述”手法的存在；在从维多利亚文学向现代主义文学的转型时期，“不可靠叙述”成为重要的文学现象；在 20 世纪的文学作品中，“不可靠叙述”被运用得淋漓尽致。茨维克认为，就“不可靠叙述”而言，战后西方小说表现出三大特征：由“不可靠叙述”主导的战后小说前置和削弱了现存的关于(不)可靠性的现实主义理念；一些后现代主义文本可以但不一定非要通过“不可靠叙述”来加以自然化；在某些激进的后现代主义文本中，“不可靠叙述”不再是自然化过程的一个可选项。⑦

迄今为止，对 20 世纪小说的第一人称“不可靠叙述”做出最详尽的研

---

① Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, trans. Christine van Boheemen (Toronto: University of Toronto Press, 1985), pp. 121-126.

② F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*. trans. Charlotte Goedsche (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), p. 89.

③ William Riggan, *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. (Norman: University of Oklahoma Press, 1981), p. 18.

④ Ibid., pp. 19-20.

⑤ Ibid., p. 31.

⑥ Zerweck, "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction," p. 162.

⑦ Ibid., p. 162.

究当属埃尔克·多尔凯(Elke D'hoker)和贡特尔·马腾斯(Gunther Martens)两人主编的文集《20世纪第一人称小说的叙事不可靠性》(2008)。该文集从叙事理论与叙事批评实践的双重层面,详细讨论了20世纪欧美小说第一人称叙述者的"不可靠性",为"不可靠叙述"的断代史、国别史研究做出了积极的贡献。

第四节　非虚构类叙事作品中的"不可靠叙述"

一般认为,虚构类叙事作品与非虚构类叙事作品之间的差别在于叙述者身份的不同。在虚构类叙事作品中,"叙述者"不是作者,而在非虚构类叙事作品中,叙述者是作者本人。按照布思式的判断方法,在非虚构类叙事作品中,叙述者不会偏离隐含作者的范式,他们之间不会产生叙述距离,因为他们都是同一个人,由此可知,在非虚构类叙事作品中不存在"不可靠叙述"。多利特·科恩认为,"尽管我们通常会把'不可靠'这个术语用在那些我们认为头脑不正常的非虚构类作品中(历史的、新闻的、传记的或自传的),但这些作品的叙述者是作者,由于作者是叙述者,因此我们就不能把他们明显宣称的差异看作有任何意义。"[①]弗鲁德尼克说:"只有在非虚构类叙事作品中,我们才有真正的不可靠叙述的例子。"[②]传记批评家维维安·戈尼克指出:"写回忆录和写小说存在一个相似的任务,就是把生活中的原材料写成一个塑造经历、改变事件、传递智慧的一个故事。在完成这个任务的方式上,写回忆录和写小说有所不同,区别主要在于虚构的'我'可以是而且通常都是不可靠的叙述者,但是非虚构的'我'永远都是可靠的叙述者。"[③]

在费伦看来,上述批评家只看到了区别虚构类叙事作品与非虚构类叙事作品的形式特征,他们只注意到非虚构类叙事作品的正常形式,而忽略了非虚构类叙事作品也存有"不可靠叙述"的例外情况。[④] 费伦以弗兰克·迈考特(Frank McCourt)的传记《安吉拉的骨灰》(1996)中的一个叙述片段

---

① Dorrit Cohn, "Discordant Narration." *Style* 34. 2 (2000), p. 307.

② Monika Fludernik, "Fiction vs. Non-Fiction: Narratological Differentiation." *Erzaehln und Erzaehltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift fuer Wilhelm Fueger*, ed. Joerg Helbig (Heidelberg: Universitaetsvrlag C., 2001), p. 100.

③ Vivian Gornick, "Preface." *Living to Tell the Tale: A Guide to Writing Memoir.* Ed. Jane Taylor McDonnell (New York: Penguin, 1998), pp. vii-ix.

④ Phelan, *Living to Tell about It*, p. 67.

为例：

> 比利·坎贝尔说，我们回到圣约瑟夫教堂，祈祷从现在起米基·斯佩拉西家的每个人都在暑假中死去，这样他就再也不能从学校请假了。
>
> 我们中某个人的祈祷肯定起了作用，因为第二年暑假，米基自己得了肺炎死掉了，他再也不能从学校请假了，这当然给了他一个大大的教训。①

在费伦看来，上面这个叙述片段是“不可靠叙述”的典型，其中包括弗兰克对他们祈祷力量以及对死亡的意义的错误解读，弗兰克对发生在米基身上事件的错误判断。如果考虑到叙述者弗兰克与隐含作者迈考特之间的距离，以及叙述者弗兰克与作者的读者之间的距离，这个叙述片段中的“不可靠性”可以从三个方面来加以读解：(1)弗兰克认为他们的祈祷与米基的死之间有一定的因果关系，但是隐含作者迈考特和作者的读者并不这么认为；(2)弗兰克认为米基的死既让他不能从学校请假，也给了他一个教训，但是隐含作者迈考特与作者的读者认为米基的死与请假和教训是无关的；(3)弗兰克认为，米基的死亡使得他不能从学校请假，这就给了他惩罚，但是隐含作者迈考特和作者的读者从米基的死上看到了痛苦和失却。②

那么既然虚构类叙事作品和非虚构类叙事作品中都存有“不可靠叙述”，那么两者之间有什么区别呢？在费伦看来，虚构类叙事作品中的“不可靠叙述”与非虚构类叙事作品中的“不可靠叙述”至少存有两个方面的区别：(1)在虚构类叙事作品中，错误的报道这一类型的“不可靠叙述”通常会伴随另外一种类型的“不可靠叙述”；在非虚构类叙事作品中，必须有其他类型的“不可靠叙述”伴随错误的报道。(2)在虚构类叙事作品中，无论不可靠叙述者在事实轴上是多么的不可靠，但是他的叙述总能让读者对叙事世界有基本的了解；在非虚构类叙事作品中，由于不可靠叙述者的讲述总是指涉一个实际存在的世界，他的“不可靠性”不能使读者对真实的叙事世界有基本的了解。例如，在小说《长日留痕》中，无论叙述者史蒂文斯是如何不可靠，读者至少知道：史蒂文斯所处的叙事世界中的基本要件，如达令顿府、肯顿小姐、达令顿公爵等都是存在的，因此不会产生“史蒂文斯到底发生了什么？”的疑问。但是在传记《安吉拉的骨灰》中，读者基本上不了解米基所处的真实世界，因此会产生“米基到底发生了什么？”这样的疑问。③

---

① Frank McCourt, *Angela's Ashes*. (New York: Scribner, 1996), p. 172.

② Phelan, *Living to Tell about It*, pp. 70-71.

③ Ibid., pp. 73-75.

尽管都以传记为例来讨论非虚构类叙事作品中的"不可靠叙述",但与费伦不同的是,我国学者申丹和许德金认为虚构类叙事作品中的"不可靠叙述"与传记中的"不可靠叙述"的区别在于判断标准和阅读假设。[1] 在申、许两位教授看来,传记中的"不可靠叙述"典型地涉及"作者式的叙述者"、"文本外的现实"、"文本间的不一致性"以及"认知读者"之间的关系。[2] 申、许两人通过借助雅克比的五种整合机制,对比了虚构类叙事作品中的"不可靠叙述"与传记作品中的"不可靠叙述"。

如果说费伦是从修辞方法的角度研究了非虚构类叙事作品中的"不可靠叙述",那么申丹和许德金则是从建构主义的角度对非虚构类叙事作品中的"不可靠叙述"做出了颇有新意的探索。毫无疑问,对于非虚构类叙事作品中"不可靠叙述"的讨论扩大了该论题的研究范畴,具有积极的意义。

第五节 "不可靠叙述"研究的未来方向与任务

在"不可靠叙述"研究极其兴盛的当下,西方也不乏有论者对其研究现状加以反思,对这一课题的未来研究提出建议。保罗·麦考密克(Paul McCormick)即是如此。在《稳定身份的要求与不一致叙述的(不)可靠性》一文中,麦考密克不仅提出了在修辞叙事学的框架下以"稳定身份的要求"(claims for stable identity)作为判断"不可靠叙述"的新途径,而且还对"不可靠叙述"的未来研究发表了看法。他认为,"如果单纯地把那些研究不可靠叙述的分析框架和阐释工具降低为寻找不可靠性的记号,对不可靠叙述的未来研究毫无裨益。与之相反,若以推演的方式研究这个论题会比较富有成效,即**考察作者和叙述者的双重目的,以及这些目的如何在叙述进程中进一步影响读者的判断。**"(黑体字为笔者所加)[3]麦考密克是费伦指导的在读博士生,他深受费伦的影响,是"俄亥俄叙事学派"的一名积极分子。很显然,麦考密克所提出的"不可靠叙述"研究的方向是修辞性质的。所谓的"作者的目的"、"叙述者的目的"、"叙事进程、"读者判断"充分体现了费伦的修辞叙事学理念。麦考密克强调考察"叙述者的目的"和"作者的目

---

[1] Shen and Xu, "Intratextuality, Extratextuality, Intertextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction," p. 50.

[2] Ibid., p. 57.

[3] Paul McCormick, "Claims of Stable Identity and (Un)reliability in Dissonant Narration." *Poetics Today* 30. 2 (2009), pp. 347-348.

的”，更是直接呼应了费伦关于人物叙述是一门间接交流的艺术的论点：人物叙述既涉及作者对读者的交流（即作者的目的），又涉及叙述者对受述者的交流（即叙述者的目的）。①

如果说麦考密克关于“不可靠叙述”未来研究的建议代表了修辞方法的立场，那么安斯加尔·纽宁对“不可靠叙述”未来研究的建议则代表了认知方法的立场。在《建构整合性的认知方法与修辞方法》一文中，安斯加尔·纽宁为研究“不可靠叙述”列出了六个方向：（1）整合修辞方法与认知方法的洞见，发展深入彻底的“不可靠叙述”理论；（2）为“不可靠叙述”的线索提供更精细、更系统的解释；（3）当代小说家和过去小说家对不可靠叙述者的不同使用，以及他们对文化话语的折射和反应，都有待研究；（4）“不可靠叙述”的历史有待书写；（5）不同媒介、不同文类、不同学科中的“不可靠叙述”是一个丰厚的研究领域；（6）具体不可靠叙述者的接受史有待重新审视。② 但是，仔细结合安斯加尔·纽宁对“不可靠叙述”未来研究的建议的语境，不难发现安斯加尔·纽宁的认知方法“情结”。安斯加尔·纽宁认为“不可靠叙述”的认知分析框架开拓了下述四个新领域：（1）搭建了叙事学和认知科学之间的桥梁；（2）这一认知再概念化可以被有效地运用于“不可靠叙述”史的书写；（3）“不可靠叙述”的认知理论有助于理解读者如何从整体上解读叙事；（4）如果我们考虑到读者和批评家在自然化文本时所采用的认知策略或文化上被接受的模型，那么就可以评价历史变化的主体性概念和同样变化着的“不可靠叙述”用法之间的联系。③ 比较之下，可以发现：安斯加尔·纽宁关于“不可靠叙述”未来研究的六条建议几乎是认知方法在“不可靠叙述”研究上所取得贡献的“翻版”。

无论是麦考密克从修辞角度对“不可靠叙述”的未来研究所提出的建议，还是安斯加尔·纽宁从认知角度对“不可靠叙述”的未来研究所规划的任务，若站在他们各自的立场上，自然无可厚非。在笔者看来，为了进一步丰富后经典语境下的“不可靠叙述”研究，还有如下四个问题值得我们关注和思考：

第一，在发展“不可靠叙述”研究修辞方法和认知方法的同时，也可以

---

① Phelan, *Living to Tell about It*, p. 1.

② Ansgar Nünning, “Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches.” *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, eds. Elke D'hoker and Gunther Martens (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), pp. 68-69.

③ Ibid., p. 68.

不断开辟"不可靠叙述"研究的新方法、新路径。当下,修辞方法和认知方法无疑占据了"不可靠叙述"研究的主流,在继续发展和完善这两种主流方法的同时,有必要发展其他类型的研究方法,开拓"不可靠叙述"研究的新视角。

第二,对"不可靠叙述"这一概念的批评史的梳理和总结。自 1961 年布思提出"不可靠叙述"这一概念以来,迄今它走过了将近半个世纪的历程。"不可靠叙述"理论在得到进一步发展的同时,也引发了一定的争议、混乱和误读。梳理"不可靠叙述"这一概念的批评史、接受史,不仅有助于廓清"不可靠叙述"研究的画面,也可以反思叙事学的发展历程。布思在《小说修辞学》一书中提出的另一个重要概念"隐含作者",也同样富有争议性。可喜的是,已经有学者考察了"隐含作者"概念的批评史。汤姆·奇恩特(Tom Kindt)和汉斯-哈拉德·穆勒(Hans-Harald Müller)合著的《隐含作者:概念与争议》(2006),即是一例。相比之下,对"不可靠叙述"的历时性梳理和总结,显得相对滞后。

第三,加强研究除第一人称叙述者之外的其他类型叙述者的"不可靠性"。无论是修辞方法、认知方法,还是语法人称视角,几乎都集中在第一人称叙述者"我"的"不可靠性"上。那么第一人称复数叙述者"我们"、第三人称叙述者"他/她/他们"、第二人称叙述者"你/你们"是否也存有"不可靠性"?该如何界定这些不可靠叙述者的类型与特征?这些都是值得研究的话题。

第四,对于中国学者而言,如何结合中国特有的文化语境,考察不同文类、不同时期、不同媒介中的"不可靠叙述"是当下研究的一项重要任务。在接受访谈时,费伦语重心长地说:"中国叙事理论家非常了解西方的叙事传统和叙事理论,但是西方的叙事理论家却对中国的叙事传统知之甚少。如果我们能在中西方的叙事传统上有更多的交流,那么我们彼此之间就可以更好地相互学习,彼此之间的关系也更加富有成果。"①虽然费伦给出的是关于中国叙事学整体发展的建议,但对于"不可靠叙述"这个"叙事理论和叙事分析的核心概念"②也同样适用。

在文学创作上,"不可靠叙述"是一个重要的技巧和手法;在叙事理论

① 尚必武:《修辞诗学及当代叙事理论》,第 159 页。

② Nünning, "Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches," p. 29.

上,“不可靠叙述”是一个重要的研究话题;在批评实践上,“不可靠叙述”是一个有益的分析工具。纵观半个世纪以来西方学界的“不可靠叙述”研究,修辞方法与认知(建构主义)方法无疑构成了研究这一论题的主流。需要指出的是,这两种方法不仅适用于分析虚构类叙事作品中的“不可靠叙述”,而且对于分析非虚构类叙事作品中的“不可靠叙述”也同样具有参照价值。就“不可靠叙述”的未来研究而言,我们在整合修辞方法与认知方法的洞见的同时,不仅需要开辟新的方法和路径,同时也需要对这个概念的批评史加以梳理和总结。我们尤其应该结合中国的文化语境,考察不同文类、不同时期、不同媒介中的“不可靠叙述”,以早日实现中国叙事学研究成果的对外交流,为“世界叙事学”的建构做出贡献。

第十一章　讲述“我们”的故事：第一人称复数叙述的存在样态、指称范畴与意识再现

英国著名小说家兼文论家戴维·洛奇在回顾1989年布克奖评选的时候说：“我虽然没有做过任何的统计分析，但我的感觉是，在过去二十年间问世的大部分文学作品都是以第一人称写就的。我第一次产生这样的印象是在1989年，当时我担任该年度布克奖评委会的主席。我们阅读了（或部分地阅读了）一百多部小说，最终把六部小说列进短名单。就在短名单的讨论会结束之后，我意识到：在这六部作品中，有五部都使用了第一人称叙述者‘我’。”①在论及历史与故事讲述之间关系的时候，英国学院派小说家拜厄特说：“我所有的‘现代’作品都是以第一人称写成的，这也许并不是什么意外——客观和真实的不可能性以及由此带来的满足占据了第一人称。”②进入新世纪之后，第一人称叙述愈发引起了诸多西方学者的关注。例如，亨里克·斯科夫·尼尔森研究了第一人称叙述中的非个性化声音③，詹姆斯·费伦研究了第一人称所涉猎的“人物叙述”④，鲁迪格·海因策研究了第一人称叙述对模仿叙事的违规现象⑤；埃尔克·杜瓦克、贡特尔·马

---

① 这五部作品分别是，玛格丽特·阿特伍德（Margaret Atwood）的《猫眼》、约翰·班维尔（John Banville）的《证据之书》、西比尔·贝德福（Sybille Bedford）的《竖锯》、露斯·特里梅因（Rose Tremain）的《复位》，以及该年度布克奖获得者卡佐奥·石黑一雄的《长日留痕》，唯一没有使用第一人称叙述的作品是詹姆斯·克尔曼（James Kelman）的《不满》。David Lodge, *Consciousness and the Novel* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002), p. 86.

② A. S. Byatt, *On Histories and Stories: Selected Essays* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001), p. 102.

③ Henrik Skov Nielsen, "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction," *Narrative* 12.2 (May 2004): pp. 133-150.

④ Phelan, *Living to Tell about It* (Ithaca: Cornell University Press, 2005).

⑤ Ruediger Heinze, "Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction," *Narrative* 16.3 (October 2008), pp. 279-297.

滕斯等人则重点研究了20世纪小说中第一人称叙述者的不可靠性。①

细观之下,不难发现:上述论者对第一人称叙述的研究无一例外地聚焦于第一人称单数叙述者“我”(I),忽略了第一人称复数叙述者“我们”(we)这一重要领地。美国著名的“非自然叙事学家”布莱恩·理查森指出:“作为当代小说一种常见的叙事策略,第一人称复数叙述已经有一个世纪的历史,但人们对此却知之甚少。”②作为“非自然叙事学”范畴下的一个重要论题,第一人称复数叙述在叙事功能和叙事形式方面都与“常规叙述”(如第一人称单数叙述、第三人称叙述)有所不同。作为国内首篇关于第一人称复数叙述的文章,本章重点探讨了第一人称复数叙述的存在样态、指称范畴和意识再现三个问题。

第一节 第一人称复数叙述的存在样态

顾名思义,所谓第一人称复数叙述,是指与第一人称单数叙述相对立的叙事形式。就语法人称而言,前者惯用叙述者“我”,而后者则使用叙述者“我们”。作为非自然叙事的主要类型之一,第一人称复数叙述无论在数量上还是普遍性上都不及第一人称单数叙述,这是不争的事实。那么同非自然叙事的另一类型——第二人称叙述相比,第一人称复数叙述又有何不同?理查森认为,同第二人称叙述相比,第一人称复数叙述在叙事开端上并没有表现出任何的“非自然性”,“第一人称复数叙述的文本典型地针对更大范围的读者,没有马上使人注意到它们仅仅是文学叙事中存在的艺术建构,但是我们依然可以看到文学中的‘我们’叙述使得它们自身与众不同,生产出‘不可能的讲述类型’(impossible kinds of telling)。”③马戈林则认为第一人称复数叙述是“一种不稳定的形式”(an unstable form),即便同第二人称相比较,也异常稀少。④ 正是在第一人称复数叙述的存在样态或存在数量上,西方叙事学界产生了分歧。

马戈林(Uri Margolin)坚定地认为第一人称复数叙述属于稀少的一个

---

① Elke D'hoker andGunther Martens, *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel* (Berlin: Walter de Gruyter, 2008).

② Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, p. 37.

③ Ibid., p. 37.

④ Uri Margolin, "Telling Our Story: On 'We' Literary Narratives," *Language and Literature* 5. 2 (1996), p. 132.

叙述类型。就第一人称复数叙述数量稀少的原因,马戈林首先借用了雅各布逊的语言理论来陈述其原因,即"语义不稳定性和内在冲突,是第一人称复数所具有的(两个)固有属性"①。因为当"我们"的所处状态和行动描述涉及两个以上的代理者时,"我们"的具体范围可能是模糊不清的,因为"我们"可能指代"群体"中的大部分成员,而不是所有成员;"我们"有可能包括说话者,也有可能不包括说话者,因为在不同情况下,"群体"范围是不同的。其次,马戈林认为,在第一人称复数叙述中,心理准入是无法解决的问题,因为第一人称复数叙述不可避免地把第一人称直接的内部知识同第二人称或第三人称的推断知识结合在一起。由于叙述者"我们"不是群体的合法代言人,这就使得心理准入的问题更加突出。即便外在的行动和事件也不能长久地依赖于"我们"这一总体层面,群体被分成部分或被分成个体,以及个体活动都是有可能的。马戈林指出的第三个原因是,第一人称复数叙述中的集体感处于叙述者"我们"话语的中心,但是这一集体感可以通过抒情文本或冥想文本直接加以表达,而不是通过对事件过程或情境的描述来实现。②

马戈林关于第一人称复数叙述数量稀少的论述遭到了理查森和阿密特·马库斯(Amit Marcus)的反驳。理查森认为,第一人称复数叙述不仅拥有百余年的历史,而且还将会在大量的文本中持续出现,"尤其是包括女性主义和后殖民主义作品在内的那些强调建构集体身份和维护集体身份的文本。"③不止于此,理查森还逐一驳斥了马戈林关于第一人称复数叙述"稀少论"的三个原因。就第一个原因("我们"所指范围的模糊性),理查森指出:"正是'我们'具体身份的模糊性和流动性构成了第一人称复数叙述最有趣、最富戏剧性、最吸引人的特征之一,也是与讲究固定本质的时代最为相反的。"④理查森以为,一旦与传统的叙述形式相并置,第一人称复数叙述就最为有效,它可以持续不断地陌生化传统叙述形式的规约本质。就马戈林提出的第二个原因(叙述者对其他人物心理的准入问题),理查森说:虽然叙述者能否进入其他人物的心理,悬而未决,但这只是文本模仿框架内的问题。如果忽略其模仿性,在后现代主义作品中审视第一人称复数叙述,问题则迎刃而解。就马戈林提出的第三个原因,理查森认为:第一人称复数

① Uri Margolin, "Telling Our Story: On 'We' Literary Narratives," *Language and Literature* 5. 2 (1996), p. 116.

② Ibid., pp. 115-133.

③ Richardson, *Unnatural Voices*, p. 56.

④ Ibid., p. 56.

叙述者“我们”可以被看成是一个与现实主义第一人称叙述不同的类型，是一个不受制于现实主义认识论规则的后现代第一人称叙述者，为实现叙述界限的跨越提供了一个辩证视角。①

在第一人称复数叙述存在数量多少的论争之间，德国年轻的叙事学家马库斯选择与理查森站在一起。在马库斯看来，马戈林和理查森两人观点相左的原因部分地归咎于他们对“‘我们’虚构叙事”这一术语的不同使用：马戈林对这一术语的使用相对较为严格，仅仅指涉那些全部或大部分由第一人称复数叙述者叙述的事件；与此相对，理查森对这一术语的使用范围则较为广泛，不仅指涉由第一人称复数叙述者叙述的事件，而且还指涉那些从“我们”转向其他代词或由其他代词转向“我们”，进而导致其主题发生重大变化的事件。此外，马库斯还认为，理查森与马戈林之间还存在一个更为有趣的差异，即理查森重点强调了构成第一人称复数叙述的历史条件，而马戈林则忽略了语境规约及其对叙事策略的影响。②

在分析马戈林与理查森两人在第一人称复数叙述数量多少上的不同论点之后，马库斯坦言自己“赞成理查森的语境主义观”，而其更主要的目的在于展示第一人称复数叙述发生频率所依赖的多重范式，如哲学范式、社会政治范式以及文学范式等。③ 如其标题所示，《第一人称复数叙述虚构作品的语境主义观》一文重点突出了马库斯对语境的强调。马库斯从语境主义的角度批判了马戈林关于第一人称复数叙述数量稀少的立场，他说：马戈林的共时性分析是建立在经典的索绪尔式理念与方法上，没有考虑到“人称代词”的取向是由哲学规约、社会历史规约和文学规约决定的。④ 不难发现，马戈林、理查森和马库斯等人关于第一人称复数叙述存在数量多少之争的焦点在于导致第一人称复数叙述数量多少的原因，而不是第一人称复数叙述究竟是多还是少的问题。无论是理查森还是马库斯都把重点放置在对马戈林关于第一人称复数叙述数量稀少的三个原因的反驳上，而没有具体或历时地考察第一人称复数叙述在小说发展史上的表现和所占比例。就此看来，理查森和马库斯两人对马戈林的批判似乎偏离了一定的方向。如果仅仅纠缠于导致第一人称复数叙述数量稀少原因的反驳，则等于承认第一人称复数叙述在数量上的稀少性，只不过导致其数量稀少的原因有所不同

---

① Richardson, *Unnatural Voices*, pp. 56-58.

② Amit Marcus, "A Contextual View of Narrative Fiction in the First Person Plural," *Narrative* 16. 1(January 2008), p. 46.

③ Ibid., p. 46.

④ Ibid., p. 47.

而已。在笔者看来,问题的关键在于要对大量文学叙事文本的历时考察,而这也是第一人称复数叙述未来研究的主要任务之一。

第二节　第一人称复数叙述的指称范畴

马戈林说:“研究‘我们’话语的自然出发点是从其功能和指称的角度,来研究‘我们’或第一人称复数代词的本质。”①如前所述,第一人称复数叙述的典型特征就是叙述者以人称代词“我们”来叙述事件,由此则引发了一个特别重要的问题,即第一人称复数叙述的指称范畴,或“‘我们’是谁”的问题。作为较早研究第一人称复数叙述的论者,马戈林借用了语言学的交际理论框架,即在任何一个给定的言语事件中,人物都可以根据他们的交际位置来界定其角色。马戈林指出:“我们”实际上处于发送者的角色(我)和那些第二、第三人称(非我)的中间位置;从定义上来看,“我们”的指称种类至少由两组个体组成,即“我们”(we)=“我”(I)+“他人”(others)。② 换言之,作为叙述者的“我们”实际上比叙述者自身有着更大指涉范围,上述公式既可以是“我们”=“我”+“她或他”(s/he),“我们”=“我”+“你或你们”(you),也可以是“我们”=“我”+“他们”(they)。

针对叙述者“我们”所包括的成员,马戈林主要探讨了四种可能的类型:(1)“我们”囊括了这一概念下的所有成员,并且这些成员都是叙述话语的共同发起者,例如赞美诗、祷告辞等;(2)“我们”下面一个群体(至少由两人组成)用这一人称代词指代所有的更大的群体,例如在表演希腊悲剧时,舞台上 25～30 人组成的合唱团;(3)“我们”下面几个或所有成员分别使用这一代词来指代整个群体,例如:约翰·巴思的后现代主义小说《烟草经营商》;(4)“我们”下面一个成员用这一人称代词来指代所有的群体,例如:政府官员或主席在宣读报告时,即是如此。③

虽然马戈林的研究超出了文学叙事的范畴,但是他对“我们”身份的探讨不乏一定的洞见:“我们”既可以是整个群体中的一个成员,也可以是两个成员,也可以是一组成员,当然也可以是全体成员。归结到一点,“我们”的身份是模糊不清、捉摸不定的。这一点也得到了理查森的认同,他认为,

---

① Margolin, “Telling Our Story: On ‘We’ Literary Narratives,” p. 116.

② Ibid., p. 117.

③ Ibid., p. 118.

几乎没有哪一个第一人称复数叙述会在一开始就揭露出“我们”的确切身份，其目的就是要让读者在阅读过程中来推断“我们”是谁，以达到一定的戏剧化效果。[①] 实际上，建构“我们”的主体性和客观性，是阅读第一人称复数叙述作品的最大挑战之一。

在第一人称复数叙述者“我们”的身份问题上，理查森的主要论点在于“‘我们’有可能代表一个亲密的或一个巨大的群体，随着小说的发展，其构成成分有可能（通常也会）发生变化。”[②]与马戈林借用语言学交际理论框架的手法不同，理查森则以具体文本为个案（如康拉德的小说、福克纳的小说等），通过考察“第一人称复数叙述”对现实主义诗学的偏离程度，来研究代名词“我们”的指称范畴，即第一人称复数叙述者的身份。理查森认为，就其对现实主义诗学的偏离程度而言，第一人称复数叙述者大致指称如下几种类型：（1）规约型（conventional），“我们”是描述自己或他人经历的单个的叙述者。例如，福克纳的小说《夕阳》（“The Evening Sun”，1931），从技术层面上来说，这并不是真正的第一人称复数叙述，而是包括其他称谓的第一人称单数叙述。（2）标准型（standard），叙述者“我们”批露了一个群体的内心思想和感情。如，琼·蔡斯（Joan Chase）的许多小说。（3）非现实主义型（nonrealisitic）。例如，在约瑟夫·康拉德、里查德·赖特等人的作品中，叙述者对现实主义“再现”范式的“明显违反”（flagrant violations）。（4）反模仿型（anti-mimetic）。如，娜塔丽·萨洛特等人的小说回避现实，叙述者实验性地建构了多重叙述话语。[③]

纵观理查森关于“我们”身份的叙述，不难发现：只有上述四种类型的前两种涉及了第一人称复数叙述者的身份（单个叙述者、整个群体），而且与马戈林对叙述者“我们”的归纳大致相同；而理查森所论述的后两种类型则完全出乎建构“非自然叙事学”的考虑，基本不涉及叙述者“我们”的身份。

无论是马戈林还是理查森，若就他们关于第一人称复数叙述者“我们”身份的论述而言，有一点是明显相通的，即“我们”的具体所指是变化的、不固定的：“我们”既可以指代全体成员，也可以指代全体成员中的部分成员，也可以指代全体成员中的一个成员。此外，在笔者看来，无论第一人称复数叙述者“我们”如何变化，它始终包含有第一人称单数叙述者“我”的存在，

---

① Richardson, *Unnatural Voices*, p. 38.

② Ibid., p. 38.

③ Ibid., pp. 59-60.

即“大我”中的“小我”。至于第一人称复数叙述者“我们”与第一人称单数叙述者“我”之间的相互关系,“意识再现”(consciousness representation)则是无法绕开的话题。

第三节　第一人称复数叙述的意识再现

“意识再现”是当下叙事学研究的一个热门话题。在一篇研究绘图叙事的文章中,凯·米科宁开门见山地指出:“当代叙事理论的研究兴趣越来越集中于叙事中的意识再现。”①尤其是随着“第二次认知革命”的到来,认知叙事学迅速崛起,已发展成为后经典叙事学中一支颇具活力的派别。②基于“思维再现对于故事具有根本性作用”这一前提,③大部分西方叙事学家,如曼弗雷德·雅恩④、艾伦·帕姆尔⑤以及戴维·赫尔曼⑥等,在“意识再现”这一论题上都基本倾向于利用认知方法来阐释叙述者之于人物思维和意识的再现。虽然“意识再现”的认知方法对于“故事世界”中的叙述者及人物思维具有十分重要的意义,但是其最大的弊端在于忽视了叙述者之于意识再现的主观性、变动性和意识形态性。

海因策说:“第一人称叙述(实际上也是所有虚构叙事)最突出的一个效果就是对人类意识的映射。”⑦那么第一人称叙述的意识再现,尤其第一人称复数叙述的意识再现又该如何探究呢?笔者以为,回答这一问题需要处理好与叙述者身份相关的两重关系:(1)个人主义与集体意识之间的关系,即叙述者“我”与叙述者“我们”之间的关系;(2)集体意识与小说人物意识之间的关系,即叙述者“我们”与人物“他们”之间的关系。这两重关系之间既有一定的冲突与矛盾,但也不乏和谐共存的可能。

首先,就意识再现而言,第一人称复数叙述显然把作为个体的“我”的

---

① Kai Mikkonen, “Presenting Minds in Graphic Novels,” *Partial Answers* 6. 2 (2008), p. 301.

② 关于“第二次认知革命”与“认知叙事学”的论述,参见 David Herman, “Storytelling and the Sciences of Mind: Cognitive Narratology, Discursive Psychology, and Narratives in Face-to-Face Interaction,” *Narrative* 15. 3 (October 2007), pp. 306-334.

③ David Herman, “Cognition, Emotion, and Consciousness,” *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 257.

④ Manfred Jahn, “Contextualizing Represented Speech and Thought,” *Journal of Pragmatics* 17 (1992), pp. 347-367.

⑤ Alan Palmer, *Fictional Minds* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004).

⑥ Herman, “Cognition, Emotion, and Consciousness,” pp. 245-259.

⑦ Heinze, “Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction,” p. 281.

意识与作为集体的“我们”的意识推到了关注的最前沿。鉴于第一人称复数叙述者指称范畴的模糊性,由此导致了其“意识”再现的潜在冲突性。从表面看来,第一人称复数叙述者再现的是“我们”群体的集体意识。或许,这也是使用第一人称复数叙述者的主要目的之一。乔·沃勒说:叙事的功能之一就是“提供想象集体身份的方式”①。照此看来,第一人称复数叙述无疑是较为理想的手段之一。理查森说:第一人称复数叙述“是表达集体意识的绝佳工具”②。这在后殖民主义小说中,表现得尤为明显。在分析加勒比作家爱德华·格利桑(Edouard Glissant)的三部作品时,西利亚·布里顿指出:除了第一人称复数叙述之外,“没有别的声音可以表达全部的集体经验。”③

但是,第一人称复数叙述者对集体意识再现则意味着对个体叙述者自我意识的压制。一方面,第一人称单数叙述者“我”的声音和意识,几乎被第一人称复数叙述者“我们”的声音与意识所淹没。此时的“我们”是无数个具有相同特征、相同属性的“我”的结合体。但另一方面,“我们”并不是诸多“个体”的叠加,而只是一个集体的单数,是第一人称单数叙述者“我”的变体形式与代言人,即叙述者“我”假借“我们”的人称形式,来报道事件、讲述故事。在这种情况下,“我们”实际上再现的只是“我”的个人意识。

此外,在第一人称复数叙述中,集体意识的再现与人物意识的再现之间也同样存在一定程度的张力。复数叙述者通常站在小说中所有人物的立场上,试图再现所有小说人物的集体意识,而无视甚或压制人物作为个体存在的性格、身份和意识。换言之,在第一人称小说中人物被“去个性化了”(de-individualized)。对此,理查森也持有相似论点,他说:“第一人称复数代表了有力的圈套,人物无法从这个圈套中逃离出来。”④在某种程度上,理查森的说法回应了马戈林关于人物行动的观点。在《语言与文学》杂志上发表的一篇论文中,马戈林说:第一人称复数叙述给人的印象是“一群被高度去个性化、去人格化的代理者,近乎克隆人一样高度一致性地从事一系列被预先指定的没有意义的工作。”⑤

---

① Joe Woller, "First-person Plural: The Voice of the Masses in Farm Security Administration Documentary," *JNT: Journal of Narrative Theory* 29.3 (Fall 1999), p. 340.

② Richardson, *Unnatural Voices*, p. 56.

③ Celia Britton, "Collective Narrative Voice in Three Novels by Edouard Glissant," *An Introduction to Caribbean Francophone Writing*, ed. Sam Haigh (Oxford and New York: Berg, 1999), pp. 143-144.

④ Richardson, *Unnatural Voices*, p. 50.

⑤ Margolin, "Telling Our Story: On 'We' Literary Narratives," p. 128.

但实际上，第一人称复数叙述者对人物意识的再现又具有一定的局限性。叙述者"我们"相对于人物"他们"而言，是外在的"异质叙述者"(heterodiegetic narrator)，因此"我们"只能有限地揭示和再现故事世界中人物的意识。但是，同第一人称单数叙述、第三人称叙述以及第二人称叙述相比，第一人称复数叙述在人物意识上还是有自己明显的优势。笔者同意理查森的观点，他认为，第一人称复数叙述者"我们"在描绘其他人物的思想时，始终跨越了第一人称单数和第三人称小说的界限。因此，这些叙述是第一人称话语，同时也是第二人称话语，或公开或隐蔽地跨越了由斯坦泽尔和热奈特等经典叙事学家以不同方式设置在第一人称叙述、第三人称叙述之间的二元对立。当大多数第二人称叙述在这两个位置之间摇摆不定时，第一人称复数叙述则同时占据了两个位置。①

不论如何，在第一人称复数叙述中，第一人称复数叙述者的"我们"所再现的集体意识似乎始终存在对第一人称单数叙述者"我"所再现的个人意识以及对小说人物意识的压制。那么在第一人称复数叙述中，"我"，"我们"、"他人"的意识之间是否可以在再现集体意识的同时，也不丧失自己的身份和意识呢？答案是肯定的。如前所述，随着第一人称复数叙述者"我们"身份的变化，其既可以再现集体意识("我们"代表所有的群体，是"我"的叠加)，也可以再现个体意识("我们"实际上仅仅是个体"我"的化身和代言人)和人物意识("我们"代指小说人物的群体)。通过对当代女性主义小说中第一人称复数叙述的考察，阿达勒德·莫里斯得出结论：在第一人称复数叙述中，"第一"(first)、"人"(person)、"复数"(plural)既保存了各自的意义，又保存了集体的力量。②

在接受访谈时，赫尔曼认为：对"非自然叙事"(unnatural narrative)的考察是当下叙事学研究的一个热点和趋势。③ 作为"非自然叙事学"的一项子课题，第一人称复数叙述研究是一个值得采掘的丰厚领域。本章只是简略讨论了第一人称复数叙述的三个基本问题(存在样态、指称范畴和意识再现)，以求抛砖引玉，引起国内叙事学研究人员对该课题的关注与思考。

就第一人称复数叙述的未来研究而言，笔者以为，我们需要回答与其密切相关的五个问题：(1)对第一人称复数叙述者"不可靠性"的考察。长期

---

① Richardson, *Unnatural Voices*, p. 60.

② Adalaide Morris, "First Persons Plural in Contemporary Feminist Fiction," *Tulsa Studies in Women's Literature* 11. 1 (Spring 1992), p. 25.

③ 尚必武：《叙事学研究的新发展》，第 97–105 页。

以来,中西叙事学界大都聚焦于第一人称单数叙述者的不可靠性,与此相对照,对第一人称复数叙述者不可靠性的探讨无疑有着明显的不足。(2)对第一人称复数叙述者的"叙述聚焦"的研究。第一人称复数叙述者"我们"在报道事件、传递信息时所采用的眼光和立场是什么?是全知视角?是第一人称单数"我"的视角,还是第一人称复数"我们"的视角?还是不断变化的视角?这些问题,都有待回答。(3)第一人称复数叙述的历史有待书写。尽管理查森在《非自然的声音》一书中,已经考察了大量的第一人称复数叙述的文本。但是理查森的考察范围主要集中于现代主义和后现代主义小说,对于第一人称复数叙述在罗曼司小说、现实主义小说、哥特式小说等其他不同时期、不同文类中的使用却没有论及。从历时角度考察第一人称复数叙述在中西小说史上的变化和演进,无疑是一个非常富有意义的课题。(4)对第一人称复数叙述的"受述者"(narratee)的探讨。如本章所述,第一人称复数的指称范畴具有模糊性和变动性的特点,那么与其相对的"受述者"又有什么样的指称范畴?(5)文学叙事中的第一人称复数叙述与其他媒介(如法律、报告、歌剧等)的第一人称复数叙述之间的对比研究。

第十二章　叙事开端:从“头”说起的艺术

英国小说家乔治·艾略特说:“如果一个人不假想一个开端,那么他就什么也不能做。”①诺贝尔文学奖得主 J. M. 库切在《伊丽莎白·卡斯特罗》一书中,开门见山地指出:“首先就是开端的问题”②。“开端”不仅是小说家首先需要面对的问题,而且也是“叙事理论、文本分析和小说研究最重要的论题之一。”③如果说小说家关心的是如何精心打造一个“开端”,那么批评家所关注的则是如何按照自己的研究旨趣去阐释一个开端。在过去很长一段时期内,探讨情节的开端成为叙事开端研究的主流。例如,《叙事学词典》的修订版直接把“开端”界定为“引起情节或行动变化过程的事件。”④就连叙事学研究的鼻祖亚里士多德在《诗学》中所讨论的也是情节的开端。亚氏说:“一个完整情节应该具有一个开端、一个中段和一个结尾。开端本身不需要随着其他的事情发生,但是在开端之后,会自然而然地发生其他事情。”⑤随着文化研究和跨学科研究的兴起,叙事开端研究也浮现出新的态势。例如,后殖民主义批评家爱德华·赛义德考察了开端与创作意图、意识形态之间的关联;⑥心理叙事学家彼得·布鲁克斯以心理分析为基础,把开端看作是欲望的驱动;⑦文体学家杰奥弗里·利奇考察了小说开端的文体风格;⑧认知叙事学家戴维·赫尔曼则从认知科学的角度考察

---

① George Eliot, *Daniel Deronda* (London: Penguin Books, 1995), p. 7.

② J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello* (New York: Vikings, 2003), p. 1.

③ Brian Richardson, *Narrative Beginnings: Theory and Practice* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), p. 1.

④ Prince, *A Dictionary of Narratology* (Revised Edition), p. 10.

⑤ Aristotle, "Poetics," *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, ed. Vincent B. Leitch (New York: W. W. Norton & Company, 2001), p. 96.

⑥ Edward Said, *Beginning: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975).

⑦ Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narration* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

⑧ Geoffrey Leech, "Style in Fiction Revisited: The Beginning of *Great Expectations*," *Style* 41. 2 (2007), pp. 117-132.

了开端之于故事世界的建构。[1]

在布莱恩·理查森看来,开端这个论题既"丰富得让人惊讶",又让人感觉"难以琢磨"。[2] 本章在梳理西方叙事学界关于开端研究的基础上,重点探讨了四个命题:(1)虚假的开端;(2)文学叙事的开端和跨媒介叙事的开端;(3)叙事开端与叙事结尾之间的内在联系;(4)叙事开端未来研究的方向和任务。

第一节　虚假的开端:叙事开端之外的非叙事因素

叙事在正式开始之前,通常还具有某种形式的"虚假的开端",即叙事开端之外的非叙事因素。理查森认为,20 世纪 70 年代以降,西方叙事学界对"虚假的开端"的研究大致可以分为三种主要类型:(1)修辞情境的研究;(2)超文本操作的研究;(3)意识形态立场的研究。[3] 我们不妨以此为参照,来考察西方学者对"虚假的开端"的研究。

"芝加哥学派"第三代批评家彼得·拉宾诺维茨是修辞情境研究的代表。在《阅读之前:叙事规约与阐释的政治》一书中,拉宾诺维茨着力探讨了读者在开始阅读之前所具有的四种阐释规约,即:"注意规约"(rules of notice)、"指称规约"(rules of signification)、"塑型规约"(rules of configuration)以及"连贯规约"(rules of coherence)。[4] 另一位修辞叙事学家詹姆斯·费伦也从修辞情境的角度对叙事开端做了别开生面的研究。这在本章的第三部分会有详细讨论,在此不赘。

就超文本操作的研究而言,经典叙事学的重要人物热拉尔·热奈特对此做出了突出的贡献。在《超文本:阐释的门槛》一书中,热奈特不仅认为不存在脱离超文本的文本,而且还从时间和空间的角度对超文本加以分类。[5] 虽然同是从超文本操作的角度研究"虚假的开端",但与热奈特不同的是,玛丽莲·埃德尔斯泰因(Marilyn Edelstein)主要考察了"前言"与叙事

---

① Herman, *Basic Elements of Narrative*, pp. 112-118.

② Richardson, *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, p. 1.

③ Ibid., p. 11.

④ Peter J. Rabinowitz, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (Columbus: Ohio State University Press, 1987).

⑤ Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, tans. Jane E. Lewin (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

开端之间的关系。[1] 埃德尔斯泰因以纳博科夫的小说《洛丽塔》的“前言”为个案进行分析，力图说明“前言”不仅可以揭示那些影响叙事在何时、何地以及如何开始的因素，而且还可以揭示作者同文本、读者之间的关系。在埃德尔斯泰因看来，小说的“前言”处于虚构世界的门槛，存在于文学、文学理论或文学批评的边界。她指出：小说入口处的“前言”不仅问题化了小说“开端”的时间，而且也问题化了读者对小说的体验。正如《洛丽塔》一样，小说既有“序言”式的超文本，也有“后记”式的超文本。尽管读者在阅读前的期待受到一系列“外文本”因素和“超文本”因素的影响，如关于作家其他作品或传记的知识，对作品创作的历史、社会、文化语境的了解等，但很少有因素能像“前言”或“后记”一样对读者的阅读体验有着最直接的影响。[2]

苏珊尼·沃夫德（Susanne Wofford）是意识形态立场研究的典型人物。[3] 在《史诗与起源童话的政治》一文中，沃夫德考察了史诗、童话的起源与意识形态之间的关系。在沃夫德看来，起源故事揭示了社会或民族在诞生之初的剧烈变化，而史诗则闭口不提起源的原因，因此不具有起源故事的揭示功能。虽然同样从意识形态的立场来考察叙事开端，但与沃夫德有所不同，帕特里克·克勒姆·霍根（Patrick Colm Hogan）以战争的起源为例，重点探讨了民族、叙事、情感三者之间的密切关系。霍根认为，“民族与故事讲述不可分割。”[4]霍根主要以情感为中介，把民族和叙事联结在一起。在他看来，叙事不仅是个人的享受和兴趣，而且也对政治和社会生活有着深远的影响。无论是民族主义情感还是民族主义行为的发展、组织和具体化，都同叙事结构有密切的关系。霍根说：“不能脱离叙事来理解民族主义，也不能脱离我们的情感系统来理解叙事。”[5]霍根通过以战争为例，阐释了由人类情感系统生产的叙事结构（尤其是叙事开端）特征，以及这些特征对我们理解社会现象和政治现象的影响。

---

① Marilyn Edelstein, "Before the Beginning: *Nabokov and the Rhetoric of the Preface*," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), pp. 29-43.

② Ibid., pp. 39-40.

③ Susanne Wofford, "Epics and the Politics of the Origin Tale: Virgil, Ovid, Spenser, and Native American Aetiology," *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, eds. Margaret Beissinger, Jane Tylus, and Susanne Wofford (Berkeley: University of California Press, 1999), pp. 239-269.

④ Patrick Colm Hogan, "Stories, Wars, and Emotions: The Absoluteness of Narrative Beginnings," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), p. 44.

⑤ Ibid., p. 45.

在笔者看来,“虚假的开端”是我们在研究叙事开端时,所无法绕过的一个重要类型。尽管随着叙事文本和叙事文类的不同,“虚假的开端”的出现形式会有所差异,但其主要功能与目的基本保持不变,即:引导读者、引入文本。

第二节　叙事开端:从文学叙事到跨媒介叙事

文学叙事始终是叙事学研究的重心所在。从“历时”的角度来看,不同时期的文学作品具有不同的开端。理查森认为,在现代主义之前,很多作家都给文本的开端套上了特定的话语框架,目的是为了使得作品的前几页具有一定的“开端感”①。例如,菲尔丁的小说《汤姆·琼斯》的第一章向读者介绍了对叙事的期待,第二章介绍了奥尔沃希及其妹妹布里奇的历史,接下来的几个章节又介绍了汤姆·琼斯童年的生活。19 世纪现实主义作家最钟爱的技巧就是以全知的外视角展开叙述。例如,萨克雷(William Makepeace Thackeray)的小说《潘登尼斯》是以对人物、社会以及事件场景的刻画为开端。与此不同,现代主义文本一般带有欺骗性质的随意性,从行动的中间展开叙述,既没有揭示冲突,也没有揭示重要的事件。随着现代主义小说的发展,读者会逐渐发现隐匿于欺骗性开端下的主题、象征和结构因素。例如,达罗威夫人决定给自己买几束鲜花,马歇尔蜷缩在床上等。与现实主义文本、现代主义文本不同,后现代主义文本经常以悖论的方式前置作品的前几个段落。例如,在《双鸟戏水》中,后现代主义小说家弗兰·奥布莱恩直截了当地说:“我不同意一部作品只有一个开端和一个结尾的说法。一部好的作品或许有三个完全不同的开端。”②

作为“非自然叙事学”研究的领军人物,理查森的研究重点在于现代主义和后现代主义叙事作品。论及进入现代主义之后的叙事开端,理查森总结了三种研究趋势:(1)试图确定事件序列开始的一个定点,代表人物有普洛普、托多洛夫、布雷蒙、费伦等;(2)辨别作者必须取舍的两个相互对立的路线,代表人物有赛义德、A. D. 纳托尔(A. D. Nuttall)等;(3)假定所有的开端都是约定俗成的、编造的或虚幻的,代表人物有 J. H. 米勒(J. H.

① Richardson, *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, pp. 4-6.

② Flann O'Brien, *At Swin-Two-Brids* (Normal: Dalkey Archive Press, 1998), p. 9.

Miller)、理查森等。①

与理查森相似,蒂塔·基柯(Tita Chico)和梅尔巴·卡迪-基恩(Melba Cuddy-Keane)也以现代主义和后现代主义文本为对象,来审视文学叙事的开端。基柯讨论了斯泰恩的小说《项狄传》的多重开端。他认为,《项狄传》的特征在于细节充满了叙事文本,导致了叙述者虽然一再许诺他将会提供更多的信息,但这一许诺似乎总是难以实现。在斯泰恩的笔下,细节不但构成了叙事的信息,同时又暗示和生产了叙事。细节的累积在扰乱叙事时间顺序的同时,又展示了其自身的叙事,由此推延了具体叙事的可能性,揭示了叙事开端的人为性质。②在基柯看来,正是细节的叙事潜势构成了《项狄传》,进而由此说明了叙述者项狄的困惑:"我写的越多,我需要写的就更多。"③

卡迪-基恩着重考察了伍尔夫小说的开端。她认为,在伍尔夫的小说中,开端充满了反开端的技巧。伍尔夫小说的突出特征是:开端不是存在于故事之中,而是存在于阅读过程之中。伍尔夫没有确立一个有固定时间点的开端,而是把开端写成具有多重可能的叙事潜势。对此,卡迪-基恩评价说:"伍尔夫作品的虚假开端、多重开端、彻底的停顿、突兀的叙事跳跃,以'令人惊叹的感官新意'(shock of perceptual novelty),挑战了概念的固定性,使得开端永远只是一种可能,一种既走向结尾又超越结尾的可能。"④卡迪-基恩得出的结论是:"在伍尔夫的笔下,开端的不一致性边界使得读者处于多重历史和可能的未来之间,浸没在作品之外的多重声音中。"⑤

但究竟是什么构成了开端?在理查森看来,开端不外乎有三种类型:(1)叙事文本的开端,即故事的开端;(2)从文本中重构出来的故事的开端,即情节的开端;(3)作者提供的、赋予叙事一定语境的"前言"式或"框架"式材料的开端,即"作者式准备文本"(authorial antetext)。⑥ 作为"非自然叙事学"的领军人物,理查森的重要旨趣是现代主义和后现代主义叙事作

---

① Richardson, *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, pp. 79-81.

② Tita Chico, " 'The More I Write, the More I Shall Have to Write': The Many Beginnings of *Tristram Shandy*," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), pp. 87-88.

③ Laurence Stern, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (Gainesville: University Presses of Florida, 1978), p. 342.

④ Melba Cuddy-Keane, "Virginian Woolf and Beginning's Ragged Edge," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), p. 105.

⑤ Ibid., p. 109.

⑥ Richardson, *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, p. 113.

品。由此,不难理解理查森为何选择贝克特的小说《莫洛伊》的开端为考察对象,着力审视了现代主义和后现代主义叙事作品的开端。在《莫洛伊》中,无论是故事的开端还是情节的开端,都是捉摸不定的。继而,理查森将之联系到贝克特的创作观。在贝克特看来,任何的开端都是虚假的、冗余的人为结果,或是有意识的谎言。他拒绝一个自然的起点或终点的幻象。理查森得出结论:无论在何种层次上,开端都是临时性的概念,是不稳定的、难以捉摸的,也是可以重新开始的。①

除此之外,还有学者从意识形态的角度对文学叙事的开端展开研究。例如,科拉·尚卡尔·纳拉扬(Gaura Shankar Narayan)、凯瑟琳·罗马尼奥洛(Catherine Romagnolo)等即是如此。纳拉扬通过聚焦拉什迪(Salman Rushdie)的小说《午夜的孩子》,试图解读小说关于印度的起源以及与意识形态之间的关系。在纳拉扬看来,拉什迪对现代印度起源的虚构以及他对所谓的本土民族性的否定,是一种饱含意识形态的语言策略。这一策略体现了小说世俗化的意识形态,同时也揭示了任何一个开端都是虚构的,都服务于占统治地位的意识形态。②

同纳拉扬单纯地对具体作品的分析相比,罗马尼奥洛对叙事开端的意识形态研究更具有理论深度。罗马尼奥洛认为现有的关于叙事开端的研究均没有涉及不同层面上的开端的意识形态功能。罗马尼奥洛的重要贡献在于区分了"形式开端"(formal beginning)和"概念开端"(conceptual beginning)。在罗马尼奥洛看来,"形式开端"可以分为三个不同的类别:(1)话语开端,主要指文本的开端或章节的开端,存在于话语层面。话语开端不仅包括叙事文本的前几行、前几页,而且还包括章节的开始几页和开始几行;(2)时间开端,指文本中被最先叙述的时刻,主要存在于故事层面;(3)因果开端,主要存在于情节层面。与"形式开端"不同,"概念开端"主要是指对作品主题的探讨或者对开端与起源概念的理论化。"概念开端"既可以由故事再现的方式来表达,也可以由故事本身来表达。一般而言,"形式开端"是为"概念开端"服务的。③ 在此基础上,罗马尼奥洛讨论了朱莉娅·阿尔瓦雷斯(Julia Alvarez)的作品《加西亚女孩》的叙事开端及其隐含的意

---

① Richardson, *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, pp. 124-125.

② Gaura Shankar Narayan, "Lost Beginnings in Salman Rushie's *Midnight's Children*," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), p. 139.

③ Catherine Romagnolo, "Recessive Origins in Julia Alvarez's *Garcia Girls*: A Feminist Exploration of Narrative Beginnings," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), pp. 152-155.

识形态。

不难发现,就文学叙事的开端而言,西方学者的研究暴露出两点不足:第一,主要聚焦于现代主义或后现代主义小说,而很少涉及其他时期或其他类型的叙事作品,略显不够全面。第二,过于偏重对文学叙事开端的个案考察或偏重于叙事批评实践,没有在此基础上形成完整的关于叙事开端的理论。今后若要使得文学叙事的开端研究取得突破性的进展,就必须在更大的范畴内采集叙事素材,并将其分析结果提炼为一定形式的理论。

扬·克里斯托夫·迈斯特等人指出:"叙述是跨媒介的现象。没有哪个叙事学家对于这一事实持有异议。"①伴随着"超越文学叙事"的呼声,跨媒介叙事学已经发展成为当下后经典叙事理论的一个重要分支。因此,在这样的背景下,对跨媒介叙事的开端研究也自然被提上了日程。瑞安·克莱考姆(Ryan Claycomb)和杰西卡·拉切蒂(Jessica Lacetti)在这方面做了有益的尝试。

克莱考姆主要以戏剧表演的开端为研究对象,同时他也承认:"对戏剧的开端加以理论化不是一件容易的事情。与小说不同的是,在戏剧文本的表演上,没有什么东西可以被看作是开端的第一页。如果我们选择第一句对话作为开端,那我们就忽略了对情节非常重要的舞台说明。"②克莱考姆不仅列举了各种戏剧的开端,如剧场环境、行动表演等,而且还重点论述了剧幕的作用。在克莱考姆看来,剧幕的拉开代表戏剧表演的一种非叙事开端,旨在给读者营造舞台行动的空间。

拉切蒂着重讨论了网络小说的开端。拉切蒂以凯特琳·费希尔(Caitlin Fisher)的网络小说《这些浪潮的女孩》为研究个案,考察了网络小说的起点、序列以及联结关系。《这些浪潮的女孩》没有作者式的引导,只要读者点击网络页面的按钮,就会以不同的方式进入叙事,例如关于小说的视觉概要和文本概要等。拉切蒂认为,网络小说各种可能的不同开端可以对身份、主题等概念加以重新塑造和概念化。③

---

① Jan Christoph Meister, Tom Kindt and Wilhelm Schernus, "Introduction," *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed. Jan Christoph Meister (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), p. xiii.

② Ryan Claycomb, "Curtain Up? Disrupted, Disguised, and Delayd Beginnings in Theatre and Drama," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), p. 167.

③ Jessica Lacetti, "Where to Begin? Multiple Narrative Paths in Web Fiction," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed., Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), pp. 179-190.

虽然克莱考姆、拉切蒂两位论者以戏剧表演、网络小说为例,对跨媒介叙事的开端做了尝试性的研究,但是他们既没有比较跨媒介叙事的开端与文学叙事的开端之间的异同,也没有指出跨媒介叙事的开端的独特属性,不免留有缺憾。此外,跨媒介叙事的开端的多样性也没有得到应有的关注,例如法律叙事的开端、音乐叙事的开端、绘画叙事的开端等。不言而喻,跨媒介叙事的开端依然存有很大的探讨空间,值得我们继续深入研究。

第三节 从“开始”到“结局”:叙事开端与叙事结尾的内在联系

在《阅读情节》一书中,彼得·布鲁克斯认为小说的结尾决定了整个叙事。[①] 虽然布鲁克斯的论调略有夸张,但是却涉及了叙事结尾与开端之间的相互关联这个论题。理查森说:“一般的感觉是,开端和结尾在一些很重要的方面都有联系,尽管这些联系的本质和含义还没有得到一致的肯定。”[②]那么该如何挖掘并细化开端与结尾之间的内在关系呢?对此,费伦、阿迈恩·科廷·莫蒂默(Armine Kotin Mortimer)等学者做出了积极的探索。

作为当今北美最著名的后经典修辞叙事学家,费伦首先从文本动力和读者动力的双重角度考察了叙事进程。所谓叙事进程指的是叙事从开端到结尾的双重运动,它既包含人物和事件的运动(文本动力),也包含读者反应的运动(读者动力)。费伦认为,所有关于开端、中段和结尾的阐释都必须为我们提供了解文本动力和读者动力的方式。[③] 在费伦看来,先前关于叙事开端研究的主要缺陷在于忽略了对读者动力的考量。与结构主义叙事学家有所不同,费伦认为开端是由四个方面所决定的叙事段位,前两个方面主要涉及文本动力,而后两个方面主要涉及读者动力。[④]

具体说来,“开端”的四个方面是:(1)“**揭示**”(*exposition*):包括“前辅言”在内的所有提供关于人物、场景、事件等叙事信息的东西,如“标题页”、“插图”、“警句”、“序幕”、“告示”,以及作者或编者写的“介绍”等。(2)

---

① Peter Brooks, *Reading for the Plot*: *Design and Intention in Narration* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

② Richardson, *Narrative Beginnings*: *Theory and Practice*, p. 191.

③ James Phelan, “The Beginnings of *Beloved*: A Rhetorical Approach,” *Narrative Beginnings*: *Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), p. 195.

④ 鉴于本书的第五章已经阐述了费伦的叙事开端观,此处讨论从略。

“**启动**”(*launch*):叙事中第一组“全局性的不稳定因素”(global instabilities)或“全局性紧张因素”(global tensions)的揭示。启动是起始和中段之间界限的一个叙事标记。“启动”发生的时间可早可迟。只有当第一组“全局性的不稳定因素”或“全局性紧张因素”得以建立的时候,叙事才有了自己的发展方向。(3)“**初始化**”(*initiation*):隐含作者与叙述者以及隐含作者与有血有肉的读者、作者的读者之间的修辞性交流。(4)“**进入**”(*entrance*):在“启动”的末尾处,有血有肉的读者从文本外部向作者的读者的具体位置的多层次(认知的、情感的、伦理的)移动。当“启动”完成时,作者的读者已经做了一系列重要的阐释判断、伦理判断和审美判断,而这些判断又会反过来影响“启动”最重要的因素,即作者的读者对整个叙事的方向和目的所做出的显性的或隐性的假设,这些假设可被称之为“塑型”。当然,在叙事的“中段”或“结尾”处,这些关于“塑型”的假设会被修正。①

需要注意的是,作为叙事的一个段位,“开端”的长度可能会因具体叙事而存有差异。如前所述,费伦主要是从叙事进程的角度讨论了叙事开端,把开端作为进程的一个段位。在开端的四个方面中,具有决定性作用的是“启动”,即“全局性不稳定性”或“全局性紧张因素”的出现是开端和中段的分割点。如同开端一样,叙事的中段和结尾也由四个部分组成。叙事“中段”在进程上主要表现为:(1)“**揭示**”(*exposition*):关于场景、人物、事件等叙事信息的揭示。(2)“**航行**”(*voyage*):“全局性的不稳定因素”或“全局性张力”的发展。(3)“**互动**”(*interaction*):隐含作者、叙述者、读者之间的持续交流。这些交流之于读者对人物和事件的反应以及读者与叙述者和隐含作者之间的关系都会产生重要的影响。(4)“**中级塑型**”(*intermediate configuration*):作者的读者对整个叙事发展所做出的反应的演进。

费伦认为,叙事“结尾”的进程可从如下四个方面来解读:(1)“**揭示/收尾**”(*exposition/closure*):无论“不稳定因素”和“紧张因素”的状态如何,这一关于人物、行动等的叙事信息都变成了收尾的技巧。如“尾声”、“后记”、“附录”等。(2)“**抵达**”(*arrival*):“全局性的不稳定因素”或“全局性紧张因素”被全部或部分地解决。(3)、“**告别**”(*farewell*):隐含作者、叙述者、读者之间大结局式的交流。“告别”有可能会(也有可能不会)涉及对受述者的直接陈述,但是最后阶段的交流可能都会对读者对整个叙事的反应产生

① James Phelan, “The Beginnings of *Beloved*: A Rhetorical Approach,” *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), pp. 198-199.

影响。(4)“**完成**”(*completion*):读者对整个叙事“演进”式反应的结局,这些反应包括读者对整个叙事所做出的伦理判断和审美判断。①

对叙事“开端”、“中段”、“结尾”在进程过程中所各自展现出的四个方面,可由下图加以表示:

起始	**中段**	**结尾**
揭示	揭示	揭示/收尾
启动	航行	抵达
初始化	互动	告别
进入	中级塑型	完成

叙事进程的十二个方面②

不难发现,在费伦那里,开端与结尾之间的关系主要是在叙事进程中文本动力和读者动力所发生的变化,尤其是“全局性的不稳定因素”或“全局性的紧张因素”实现了从“启动”——>“航行” ——> “抵达”的变化。费伦主要以莫里森的小说《宠儿》为例,讨论了开端的四个部分在该小说的第一章和前辅言中的具体表现和运作。

与费伦大致相同,莫蒂默也把开端和结尾看作是一个连贯系统的两个重要组成部分,他说:“在一个连贯的系统中,开端引导结尾,结尾决定了我们如何理解开端。”③莫蒂默以法语文学作品为例,考察了开端和结尾之间的不同连结方式。莫蒂默主要讨论了巴尔扎克式的开端和结尾,即开端以追溯过去、追溯历史为出发点,在结尾的时候又重新返回到现在。此外,他还讨论了18世纪回忆录的开端和结尾,这类文本在开端时挑明了叙述者的意图,进而引导读者的阐释,但其结尾往往又是开放的,或者偏离了读者的期待。

笔者以为,正如开端含义是不确定的一样,开端与结尾之间的关系也是多重不定的。例如,情节的开端与结尾之间的关系、超文本的开端(如“前

---

① James Phelan, "The Beginnings of *Beloved*: A Rhetorical Approach," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*, ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), pp. 199-200.

② Ibid., p. 200.

③ Armine Kotin Mortimer, "Connecting Links: Beginnings and Endings," *Narrative Beginnings: Theory and Practice*. ed. Brian Richardson (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), p. 213.

言”)与结尾(如“后记”)之间的关系、前一段落的结尾与后一段落的开端之间的关系、丛书系列中的前一部作品的结尾(如《哈利·波特与魔法石》的结尾)与后一部作品的开端(如《哈利·波特与密室》的开端)之间的关系。就开端与结尾之间的关系而言,费伦与莫蒂默只涉及了其中的部分内容,这一论题还有待叙事学界的进一步探讨。

第四节 叙事开端未来研究的方向和任务

虽然以理查森、费伦为首的西方学者从叙事理论与叙事批评实践的双重角度对叙事开端做了精细而富有意义的阐释,有力地推动了叙事学研究的步伐。但叙事开端毕竟是一个异常复杂的课题,甚至连“开端”的定义都还没有形成一致的意见。至于叙事开端的未来研究,笔者认为有如下几个方向和任务值得参考:

第一,形成一个统一的关于叙事开端的定义。究竟什么是叙事的开端?是故事或情节的开端,还是话语或叙述过程的开端?是章节的开端,还是段落的开端?西方叙事学界对于这些问题的多种回答,一方面固然引发了叙事开端研究的多样性,但另一方面也导致了当下叙事开端研究的混乱。倘若学界能对什么是叙事开端这个基本问题形成大致统一的认识,势必可以集中力量,把叙事开端的形式、本质、功能和效果等问题的研究推向深入。

第二,不同时期的叙事作品的开端的研究。一定时期的叙事作品与其历史文化背景、哲学思潮等有着密切的关系,不同时期的叙事作品的开端也呈现出不同的特征,反映与其相关联的创作动因。套用布莱恩·麦克黑尔的说法,现实主义作品注重叙事的模仿性、逼真性,现代主义作品以“认识论”为主导,而后现代主义作品则以“本体论”为主导。因此,考察、比较不同时期的叙事作品的开端是研究叙事开端不可或缺的一个重要范畴。

第三,不同文类的叙事作品的开端的研究。文学叙事是一个“批评画框”式的统称术语,包含了不同的文类,而不同文类又包含许多亚文类。单以小说这一文类为例,我们就可以列出诸如通俗小说、言情小说、科幻小说、侦探小说、哥特式小说、冒险小说等许多亚文类。不同文类具有不同的叙事规约和阅读规约,在开端上也会有不同的表现形式。因此,对于不同文类的叙事开端研究也是一片可资采掘的富矿。

第四,不同国别、不同区域的叙事作品的开端的研究。国别文学研究、地域文学研究一直是文学研究的一个重要话题。不同的地理空间塑造了不

同的文化传统和叙事规约,反映在叙事作品的开端上也会有不同的形式和特点。梳理、考察这些形式和特点既可以从叙事批评实践上丰富叙事开端研究,也可以为国别文学、地域文学研究提供新的分析视角。

第五,不同媒介的叙事开端研究。虽然文学叙事的开端依然占据了当下叙事开端研究的主流,但是在"叙事无处不在"的后经典语境下,对于文学叙事之外的不同媒介的叙事(即跨媒介叙事)的开端研究也具有积极的意义。就大的方面而言,跨媒介叙事的开端研究可以拓宽叙事学研究的新领域、拓宽叙事学研究的疆界;就小的方面而言,跨媒介叙事的开端研究也可以给文学叙事开端的研究一定的启发,从而促进文学叙事开端的研究。

第六,不同方法论指导下的叙事开端研究。后经典叙事学的出现及其复数性质主要表现在两个方面:媒介与方法。新的媒介为叙事学研究开辟了新的领域,进而出现了数字叙事研究、绘本叙事研究等;而新的研究方法为叙事学研究提供了新的视角,进而出现了认知叙事学、后殖民叙事学等。以不同方法论为主导的叙事开端研究,势必会有不同的研究重心、不同的研究目标,也会得出不同的研究结果。比较这些方法在叙事开端研究上的相互关系,尤其是它们在不重合层面上的互补借鉴关系,则又为叙事开端研究开辟了一个新的空间。

在《开端:意图与方法》一书中,后殖民主义大师爱德华·赛义德把开端界定为"对意义的意图式生产的第一步"①。本章的"意图"在于抛出叙事开端这个话题,以求引起叙事学研究同行的关注,进而迈出国内关于叙事开端研究的"第一步",打开叙事开端研究的新开端。

---

① Said, *Beginning: Intention and Method*, p. 5.

第十三章　从“经典”到“后经典”：叙述聚焦研究的嬗变与态势

叙述聚焦（focalization，又译聚焦），为法国叙事学家热拉尔·热奈特于1969年率先提出。在《修辞格Ⅱ》一文中，热奈特在参照前人理论的基础上提出了“叙述聚焦”这一概念，力图澄清叙事学界在“谁说”（who speaks）与“谁看”（who sees）这一问题上长期存有的混乱。继而，在《叙述话语》一书中，热氏又对叙述聚焦作了更为详细的论述和阐释。后经施劳米什·里蒙-凯南、米克·巴尔、威廉·尼尔斯等诸多叙事学家的推广沿用，叙述聚焦已经成为当下叙事学研究的重要术语之一。根据《劳特利奇叙事理论百科全书》（*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005）的解释，叙述聚焦是指与某个人（通常是某个人物）的感知、想象、知识，或视点相关的叙述信息起源与视角限制。叙述聚焦实际上涵盖了对叙述信息的规范、选择，以及传输等各种方式，尤其是从某个人物的视点来观察事件，不论这一视点是多么的主观化与不可靠。①

在叙事学家们看来，“不言自明的是，事件无论何时被描述，总要从一定的‘视角’范围内被描述出来，需要选择一个观察点，即看事物的某种方式或某种角度。”②在热奈特之前，人们通常用叙述视角（point of view）、叙述情境（narrative situation）、叙述样式（narrative manner）、叙述透视（narrative perspective）、叙述焦点（focus of narration）等术语，来指称叙述者的观察角度或观察视点。杰拉德·普林斯认为，没有什么叙述特征能像叙述视角这样被广为讨论，叙述事件与情境被从生理的、心理的、意识形态等角度呈现出来；也没有什么叙述特征能像叙述视角这样拥有丰富的术语（从中央

---

① Manfred Jahn, “Focalization,” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), p. 173.

② Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Second Edition) (Toronto: University of Toronto Press, 1997), p. 142.

智能、视野、聚焦到过滤器和看法等)。[①] 申丹教授也认为,自西方现代小说理论诞生以来,从什么角度观察故事一直是学界关注的焦点之一,但是,就小说研究而言,叙述聚焦也是涉及混乱最多的一个问题。[②]

近年来,随着后经典叙事学的崛起,叙述聚焦再次引起学界的关注,掀起一轮新的研究热潮,诸多的后经典叙事学家竞相以新的维度对叙述聚焦展开研究,尤其倾向于将叙述聚焦与认知科学以及意识形态等领域相结合,进行综合考察。本章从早期的叙述视角谈起,详细评析经典叙事学视阈下叙述聚焦理论的建构与论争;同时,以女性主义叙事学和认知叙事学为例,着力探究后经典叙事学视阈下叙述聚焦研究的新态势,希图从全局上考察和把握叙述聚焦研究在西方学界的嬗变。

第一节　早期的叙述视角研究

其实,早在热奈特之前,西方已经有数量相当的文学理论家致力于小说的叙述视角研究。热奈特认为,自 19 世纪末以降,在与叙述技巧相关的所有论题中,要属叙述视角的研究频率最高。[③] 热奈特本人也是在参照六位先驱者研究成果的基础上,创造性地提出了叙述聚焦这一概念。[④] 诸多的现代小说理论家都把叙述视角看作是小说研究的重要一隅。威特科姆(S. L. Whitcimb)在《小说研究》一书中,首次以"叙述者,其观察点"为该书的一个章节标题,初步涉猎叙述视角这一论题。帕西·卢伯克在《小说技巧》一书中,更是对叙述视角表达了极大的关注。卢伯克认为在小说技巧中,所有错综复杂的方法问题,都要受到观察点即叙述者在故事中所站位置的影响。[⑤] 卢伯克还试着以叙述视角为参照范式,分析了巴尔扎克、福楼拜、托尔斯泰等人的作品。

---

① Gerald Prince, "Point of View (Literary)," *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (London: Routledge, 2005), p. 442.

② 申丹:《视角》,载赵一凡等主编《西方文论关键词》,北京:外语教学与研究出版社,2006 年,第 511-512 页。

③ Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press, 1980), p. 186.

④ 曼弗雷德·雅恩认为热奈特之所以提出叙述聚焦理论,主要是受到了以下六位小说理论家的启发:克林斯·布鲁克斯、罗伯特·潘·沃伦、让·普荣(Jean Pouillon)、乔治·比邻(Georges Blin)、诺曼·弗里德曼(Norman Fredman),以及茨维坦·托多洛夫。参见 Manfred Jahn, "Focalization," pp. 173-177.

⑤ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London: Jonathan Cape, 1966), p. 251.

英美新批评的代表人物克林斯·布鲁克斯与罗伯特·潘·沃伦在《理解小说》一书中，提出了小说中"谁说"的问题，由此引出了类似于叙述视角的"叙述聚点"这一重要概念。布鲁克斯与沃伦二人主要以叙述者和小说人物为基准，提出了叙述视角的四种类型，如下图所示：

	对事件的内部分析	对事件的外部观察
叙述者是故事中的人物	1. 主要人物叙述自己的故事	2. 次要人物叙述主要人物的故事
叙述者不是故事中的人物	3. 分析式或全知式作者叙述故事	4. 观察者作者叙述故事

图 1：布鲁克斯与沃伦的视角模式 ①

根据上图，不难发现，布鲁克斯与沃伦依据纵横两条轴线来划分叙述视角。从纵轴上看，布、沃二人按观察者（"谁看"）的位置来划分叙述视角；从横轴上看，他们则又按叙述者（"谁说"）的身份来划定叙述视角。也即是说，在"谁看"与"谁说"这一问题上，布、沃二人对叙述视角的划分缺乏统一的标准。

1955 年，德国叙事学家 F. K. 斯坦泽尔提出了著名的叙述情境学说。在斯坦泽尔看来，叙述作品大致有以下三种需要区分的叙述情境：(1)传统的全知叙述（如菲尔丁的《汤姆·琼斯》）；(2)人物叙述者的第一人称叙述（如麦尔维尔[Herman Melville]的《白鲸》）；(3)以人物的观察视角为出发点的第三人称叙述（如詹姆斯的《专使》）。② 针对斯坦泽尔的叙述情境学说，热奈特评价道：斯坦泽尔的第二种叙述情境与第三种叙述情境在观察视角上并不存在什么差异，因为它们都是以人物的观察视角为出发点，仅在叙述声音上有所区别（前者的叙述声音来自于叙述视角人物自己，而后者的叙述声音则来自故事之外的叙述者）。因此，热奈特得出结论，斯坦泽尔的不足之处在于他混淆了叙述声音与叙述视角，没有看到二者之间的差异。③ 但不可否认的是，斯坦泽尔的叙述情境理论在叙事学界还是产生了相当大的影响。时隔七年，法国叙事学家伯尔梯尔·隆伯格对斯坦泽尔的叙述情

① Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004), p. 174.

② F. K. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, trans. J. P. Pusack (Bloomington: Indiana University Press, 1971).

③ Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, p. 187.

境学说加以补充，即增加了一种名曰“客观叙述”的新类型，由此提出了叙述情境的四种类型：(1)全知作者的叙述；(2)视角叙述；(3)客观叙述；(4)第一人称叙述。[①] 尽管隆伯格对斯坦泽尔的叙述情境学说进行了补充，但问题是隆伯格依然没有走出斯坦泽尔在“谁说”与“谁看”这一问题上混乱不清的窠臼。

迄今为止，对叙述视角分类最为详细的小说理论家恐怕非诺曼·弗里德曼莫属。在《小说的视角》一文中，弗里德曼提出了叙述视角的八种类型：(1)编辑型全知叙述视角，即侵入式第三人称全知叙述视角，如哈代的《苔丝》；(2)客观型全知叙述视角，即非个性化、非侵入式第三人称叙述视角，如郝胥黎的《旋律与对位》；(3)第一人称见证者(I-witness)的叙述，如菲茨杰拉德的《了不起的盖茨比》；(4)第一人称主要人物 (I-protagonist)的叙述，如狄更斯的《远大前程》；(5)多重选择性全知叙述，如伍尔夫的《到灯塔去》；(6)单一选择性全知叙述，如乔伊斯的《青年艺术家的肖像》；(7)戏剧模式叙述，如海明威的短篇小说《白象似的群山》；(8)摄像机式的叙述，事件就像被一架摄像机不加选择和组织地记录下来。[②] 虽然弗里德曼对叙述视角的划分颇为详尽，但他终究还是未能分清“谁看”与“谁说”。热奈特认为弗里德曼的第一种、第二种叙述视角皆与叙述者、叙述声音密切相关，两者之间的差别仅仅在于作者是否介入叙事作品。而第三、第四种叙述视角与其他叙述视角的区别在于叙述者究竟是与第一人称“我”，还是与叙述者、叙述声音相关。[③] 据此看来，弗里德曼对叙述视角的划分标准不仅不统一，而且还似乎偏离了研究方向：因为他非但没有以“看”为基准，反倒是以“说”为参照范式。

在叙述视角的研究史上，法国叙事学家让·普荣和茨维坦·托多洛夫的研究也不容忽视。普荣区分了三种不同的视野模式：(1)内视野(vision within)，即从人物的心理开始观察，如詹姆斯的《专使》；(2)后视野(vision from behind)，即从全知叙述者的角度开始观察，如哈代的《苔丝》；(3)外视野 (vision from outside)，即摄像机式的视角，如海明威的《白象似的群山》。后来，托多洛夫对普荣的三种视野模式进一步细化，提出了三种相应的视角公式：(1)与内视野相对应的是叙述者>人物，即叙述者要比人物掌握更多

---

① Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Techniques of First-Person Novel*, trans. Miachael Taylor and Harold H. (Borland, Storkhom: Almquist & Wiksell, 1962).

② Norman Fredman, "Point of View in Fiction," *The Theory of the Novel*, ed. P. Stevick (New York: The Free Press, 1967), pp. 108-137.

③ Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, p. 187.

的信息；(2)与后视野相对应的是叙述者＝人物，即叙述者与人物掌握同样多的信息；(3)与外视野相对应的是叙述者<人物，即同人物相比，叙述者所掌握的信息要少。① 可以说，在某种程度上，普荣与托多洛夫简化了叙述视角理论，在分析具体的叙事作品时，易于操作，有一定的实用性。

尽管热奈特之前的叙事学家在叙述视角研究上似乎都没有很好地区分叙述过程中的"谁说"与"谁看"，造成了不同程度的混乱，但难能可贵的是，他们对叙述视角研究所做出的努力为后继者(如热奈特等人)的进一步研究打下了笃实的理论基础。

第二节　经典叙事学视阈下叙述聚焦理论的建构与论争

如前所述，首次提出叙述聚焦这一概念的是法国叙事学家热奈特。就提出这一概念的原因，热氏解释道：一方面他是想力图避免使用过于具体化的视觉性术语，如"视野"、"视角"等；另一方面，他是受到了布鲁克斯与沃伦关于"叙述聚点"这一概念的启发，因此提出了略微抽象的术语——叙述聚焦。② 但是，热奈特却没有提及一个更为重要的原因，即：以往小说理论家在研究叙述视角这一问题上的致命缺陷是没有分清叙述过程中的"谁说"与"谁看"。多年之后，荷兰叙事学家米克·巴尔揭示了这一重要原因。在《叙事学：叙事理论导论》一书中，巴尔认为热奈特之前的叙事学家都在同一个问题上显得含混不清，他们没有在视觉(通过它的诸多成分被表现出来)与表现视觉的声音本体之间作出明确的区分，即他们没有对"谁看"与"谁说"作出区分。③ 紧接着，针对自己抛弃"透视"采用叙述聚焦这一概念的做法，巴尔补充了另外两个原因：第一个原因涉及传统。"虽然'透视'一词也能反映出聚焦的含义，但在叙事理论传统上，它既表示叙述者，也表示视觉，这一含混已经影响到这个词的特定意义，而且它在艺术史上的运用是如此的不同，以至于很难将它保持在视觉形象所适用的理论中。"④第二个原因是来自于一个更为实用的反对意见。"没有一个出自于'透视'(perspective)的名词可以表明动作的主体，而动词'to perspective'(透视)也不

① Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, pp. 188-189.

② Ibid., p. 189.

③④ Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 143.

常用。由于任何呈现的'视觉'可以具有强烈的操纵作用,难以与感情相分离,不仅难以与属于聚焦者和人物的感情,而且也难以与属于读者的感情相分离。聚焦则是一个技术性术语,可以帮助我们把注意力集中在这种操纵方式的技术性方面。"①

在参照了布鲁克斯、沃伦、托多洛夫、普荣等人关于叙述视角研究的基础上,热奈特详细阐述了叙述聚焦理论。他根据叙述信息受限制程度的高低,提出了叙述聚焦的三种类型:(1)无聚焦(non-focalization)或零聚焦(zero-focalization),相当于普荣的后视野,或托多洛夫的叙述者>人物的视角公式。在这一叙述聚焦类型中,事件被没有限制的全知叙述视角所叙述。如菲尔丁的《汤姆·琼斯》、福斯特的《印度之行》,以及很多维多利亚时期的小说。(2)内聚焦(internal focalization),相当于普荣的内视野、卢伯克的"视点"叙述、布兰的"有限视野",或托多洛夫的叙述者=人物的视角公式。在这一叙述聚焦类型中,事件通过聚焦人物的视点、感知、认知被呈现出来。如罗伯-格里耶的《嫉妒》,福克纳的《焚烧粮仓》等。(3)外聚焦(external focalization),相当于普荣的外视野,或托多洛夫的叙述者<人物的视角公式。在这一叙述聚焦类型中,事件的叙述只局限于从外部视点,以及行为报告(behaviorist report)等角度出发,基本上只陈述摄像机所能拍到的东西,如福克纳的短篇小说《杀人者》。②

曼弗雷德·雅恩认为,在热奈特的三种叙述聚焦类型中,内聚焦最为重要,这不仅是因为内聚焦抓住了通常叙述情境的自然限制性,而且还因为它体现了20世纪现代主义叙事作品的主要特点。③ 也正是在这一叙述聚焦类型上,热奈特进一步细化。他以叙述聚焦的恒定性(persistence)为参照范式,提出了内聚焦的三种亚类型:(1)固定式聚焦(fixed focalization),意即对事件的叙述始终是从某个单一聚焦人物的视点出发,如乔伊斯的《青年艺术家的肖像》;(2)不定式聚焦(variable focalization),意即对事件的叙述是通过几个不同聚焦人物的视点来完成,如伍尔夫的《达罗威夫人》;(3)多重聚焦(multiple focalization),意即通过不同的聚焦人物对同一事件进行多次不同的叙述,如福楼拜的《包法利夫人》。至于内聚焦与外聚焦的区分,热奈特主要采用了罗兰·巴特的验证策略:在给定的一段叙述文本中,用第一人称重新改写,如果可行的话,那么该段叙述文本采用的聚焦策略就是内

---

① Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, pp. 143-144.

② Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, pp. 189-189.

③ Jahn, "Focalization," pp. 173-174.

聚焦，如果行不通，那么该段叙述文本的聚焦策略则是外聚焦。[①] 后来，这一区分方法也被其他叙事学家，如里蒙-凯南等人所接受和仿效。[②]

热奈特的叙述聚焦理论一经提出，随即引发了西方叙事学界的一阵骚动，赞同者有之，反对者亦有之。不可否认，热奈特关于叙述聚焦的"谁说"与"谁看"之分，第一次廓清了西方叙事学界长期以来在叙述视角研究问题上的混乱，通过引入叙述聚焦这一技术性术语，使得叙事学研究越发彰显了"科学性"特征。但遗憾的是，热奈特没有深入探讨聚焦者（focalizer）与被聚焦者（focalized）的区别，也没有进一步划分叙述聚焦的层面，无疑为后来学界在叙述聚焦问题上的争论埋下了伏笔。但是，正如谭君强先生所言，我们至少可以肯定的是，热奈特关于叙述聚焦的三种模式是在他提出区分"谁说"与"谁看"、叙述与聚焦的基础上进行的，具有更多的合理性，并且也在相当程度上与大量叙述作品的实际情况相吻合。尽管这三类区分引起了诸多不同意见和争论，它毕竟提供了一个较好的讨论出发点与有益的参照。[③]

在客观审视叙述聚焦理论的基础上，里蒙-凯南首先高度评价了热氏的叙述聚焦这一术语，认为"热奈特的提法具有极大的优点，澄清了因为使用'叙述视角'以及其他相关术语时造成对视角与叙述的混乱"[④]。但同时，她又对热奈特的叙述聚焦三分法提出不同见解。在里蒙-凯南看来，叙述聚焦只存有两种类型：内聚焦和外聚焦。论及自己矢口不提无聚焦（零聚焦）的原因，里蒙-凯南解释道：热奈特的无聚焦实际上对应于她的外聚焦，而热奈特的内聚焦则大体相当于她的内聚焦。由于热奈特的外聚焦是基于另外一重标准，因此，里蒙-凯南又将这一聚焦类型融入前两种聚焦类型的讨论之中，没有另行阐述。[⑤]

同里蒙-凯南相比较，雅恩对热奈特的叙述聚焦理论可谓是赞赏有嘉。雅恩认为，虽然在某种程度上，热奈特的叙述聚焦理论只是对其他研究者的叙述视角模型的重构，但他毕竟把叙事理论研究向前推进了一大步。在雅恩看来，热奈特至少在三个方面有效地促进了叙述聚焦研究：(1)热奈特第一次对"谁看"（聚焦的主体）与"谁说"（叙述的主体）做了系统的区分；(2)通过结合和调整前人的理论，他给叙述聚焦下了定义；(3)热奈特具体阐述

---

① Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, p. 193.

② Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 75.

③ 谭君强：《叙事理论与审美文化》，北京：中国社会科学出版社，2002 年，第 108 页。

④ Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 71.

⑤ Ibid., p. 74, 138-139.

了叙述聚焦的三种类型(零聚焦、内聚焦、外聚焦),大致体现了普荣通过视野划分法与托多洛夫通过信息划分法得出的三种叙述聚焦模型。[①] 不难发现,雅恩是在通过比较热奈特与热奈特之前的小说理论家之后,得出这样的结论。就叙述聚焦本身而言,雅恩没有详细评述。

值得称赞的是,在意识到叙述聚焦理论的某些不足与缺陷之后,热奈特不是一味地固守,而是努力对其加以修正。热奈特也认为,单纯地用"谁看"来表示叙述聚焦,太过于具体化和视觉化。因此,他建议用"谁感知"(who perceives)来替换"谁看"。可以说,用"感知"来替代"看",热奈特大大地拓宽了叙述聚焦的研究层面。但遗憾的是,他没有对叙述聚焦的感知层面做进一步的划分和论述,更没有注意到除"感知层"之外,叙述聚焦在其他层面上(如心理层面、意识形态层面等)的表现。或许,这一遗憾在里蒙-凯南、威廉·尼尔斯那里得到一定程度的弥补。在里蒙-凯南看来,热奈特将叙述聚焦仅限定于"感知"层未免过于狭窄。她首先将感知层细化为心理层、意识形态层等。其中,心理层还包括认知成分、情感成分。就各个聚焦层面之间的关系,里蒙-凯南认为,叙述聚焦的感知层、心理层、意识形态层有可能会同时体现在一个聚焦者身上,也可能会在不同的、甚至相互冲突的聚焦者身上体现出来。[②] 例如,在狄更斯的小说《远大前程》中,感知层面上的聚焦者是年轻的皮普,而意识形态层面上的聚焦者则为年长的叙述者皮普。此外,里蒙-凯南还探讨了叙述聚焦切换的语词特征。她认为,无论是叙述聚焦者的存在,还是叙述聚焦者的切换都会在语言上有所表现。具体而言,在叙述文本中可以表示叙述聚焦切换的语词策略一般有"命名"(naming)、动词、形容词等。[③] 同里蒙-凯南相比较,尼尔斯主要围绕热奈特的叙述聚焦感知层展开深入研究。尼尔斯认为叙述聚焦的感知层主要依赖以下五种方式:视觉、听觉、味觉、嗅觉以及触觉。[④]

除热奈特之外,巴尔的叙述聚焦研究也同样值得我们关注。有论者认为,无论是巴尔对热奈特叙述聚焦类型的批判,还是她对叙述聚焦新术语的引入,都极大地影响了"热奈特之后"(post-Genette)的叙述聚焦理论研究。[⑤] 纵观巴尔关于叙述聚焦的论述,不难发现:一方面,她赞同热奈特关

---

① Jahn, "Focalization," p. 173.

② Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, pp. 74-85.

③ Ibid., p. 82.

④ William Nelles, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narratives* (New York: Peter Lang, 1997), pp. 75-89.

⑤ Jahn, "Focalization," p. 174.

于叙述聚焦这一概念的提法，但另一方面，她又对热奈特的叙述聚焦理论进行批判，提出反对意见。[①] 巴尔首先主张用叙述聚焦来取代视角，虽然她这样做的初衷可能与热奈特不尽相同，就像里蒙-凯南一样，她是出于不同目的而采用了叙述聚焦这一概念。在巴尔看来，虽然热奈特对“谁说”与“谁看”或“谁感知”进行了区分，但热氏对叙述聚焦三种类型的划分标准并不统一，又引发了新的混乱。例如，在划分零聚焦与内聚焦时，热奈特依据的是感知者或者聚焦者的所处位置，而在划分内聚焦与外聚焦时，热奈特依据的则是被感知者或被聚焦者的所处位置。因此，热奈特的划分标准在无形中发生了偷换。可以说，巴尔在叙述聚焦类型的划分标准上对热奈特的批判有一定的道理。

在批判的同时，巴尔又在五个方面对热奈特的叙述聚焦类型加以修正：(1)抛弃了热奈特的叙述聚焦三分法（零聚焦、内聚焦、外聚焦）。巴尔认为叙述聚焦是叙事文本的主要特征之一。巴尔还特别指出，热奈特的外聚焦概念没有清晰地区别出谁看（who sees）、看到什么（what is seen）以及怎么看（how it is seen）。(2)重新定义了外聚焦，即外聚焦是围绕叙述者的感知与视点的叙事策略。(3)用“内聚焦者”替换了热奈特的“聚焦人物”，由此构建了内、外聚焦或内、外聚焦者的二元对立模式。(4)区分了可感知的被聚焦者与不可感知的聚焦者，即真实世界的可见物体、人物意识与想象世界的可见物体。(5)认为聚焦者具有不同的文本力量和地位，并由此探讨了“嵌入式叙述聚焦”（embedded focalization）。不难发现，巴尔对热奈特叙述聚焦类型的修正是合理的，在一定程度上完善了叙述聚焦理论。

尽管热奈特的叙述聚焦理论得到巴尔以及热奈特本人的不断修正和完善，但是在叙事学界还是不乏反对的呼声，西摩·查特曼就是其中之一。查特曼先是于1986年在《今日诗学》杂志上发表了一篇题为《人物与叙述者：过滤器、中心、看法、兴趣焦点》的文章，开始向热奈特、里蒙-凯南、巴尔等人发难。[②] 查特曼认为热奈特、巴尔、里蒙-凯南等人没有看到“视角”这一术语所蕴涵的冲突关系，并且又将这些冲突关系直接带入至叙述聚焦研究。查特曼从布鲁克斯和沃伦的“叙述聚点”入手。在梳理并澄清了“兴趣焦点”、“人物焦点”、“叙述焦点”等的真正含义之后，他认为“视角”、“视野”、“透视”、“聚焦”具有不同的叙述功能：有的仅仅指涉人物，有的则仅仅指涉

---

① Bal, *Narratology: ntroduction to the Theory of Narrative*, pp. 142-174.

② Seymour Chatman, “Characters and Narrators: Filter, Centre, Slant, and Interest-Focus,” *PoeticsToday* 7. 2 (1986), pp. 189-204.

叙述者。热奈特等人的不足之处在于他们没有注意到这些区别。在查特曼看来,叙述者仅仅报道事件,但在报道事件的那一刻不一定就会看到事件的发生。继而,查特曼提出,当人物叙述的功能在于使读者意识到某个人物的重要性,但又无法让读者进入某个人物的意识,那么这个人物叙述者就具有"中心"的功能。当叙述者通过人物的意识来有选择地报道事件时,那么他就有了"过滤器"(filter)的功能。

四年后,查特曼在《达成妥协:小说与电影的修辞叙述》一书中又重申了他的叙述聚焦观。他认为叙述聚焦这一术语是有缺陷的,因为它不能解释人物和叙述者的心理过程。[①] 为此,他建议用"看法"(slant)来表示叙述者的态度以及适合于话语报道功能的其他心理方式,而用过滤器来表示"折射人物"(reflector)的心理过程,其中包括感知、认知、态度、记忆、幻想等。遗憾的是,查特曼的看法与过滤器这两个术语没有很好地区分什么是"真实的看"(literal seeing)、什么是"非真实的看"(non-literary seeing)。不过,值得一提的是,查特曼初步地将叙述聚焦与人物心理因素联系起来,无疑为此后认知叙事学家在这方面对叙述聚焦展开深入研究起到了一定的铺垫作用。

不可忽视的是,经典叙事学割裂了语境、意识形态、读者反应等因素,旨在建构"普遍叙事语法"(universal narrative grammar)这一根本出发点为经典叙事学视阈下的叙述聚焦研究带来一定的弊端与不足。例如,无论是热奈特还是其他经典叙事学家,他们似乎都未能完全理清叙述聚焦的隶属层面,即叙述聚焦究竟是属于故事层还是话语层,甚或是叙述层?里蒙-凯南曾一度注意到这个问题,她认为,叙述聚焦是同故事和话语都相关的文本因素。如果人物是聚焦者的话,那么他的感知行为就是故事的一部分。与此相反,如果人物是叙述者的话,那么叙述聚焦就是由他选择的众多叙述策略的一个,应该属于叙述层。但里蒙-凯南没有对此深入探讨,对自己提出的这一理论假想也表现得十分不自信。她承认,这一理论假想还没有完全得到证实,该假想的合法性不能保证。[②]

---

① Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, p. 145.

② Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, p. 85.

第三节 后经典叙事学视阈下叙述聚焦研究的新态势

自20世纪80年代中期以降,叙事理论的飓风发生偏转,叙事学研究逐步由经典走向后经典。在后经典叙事学高度张扬的当下,叙述聚焦研究也在多重层面上展开,彰显出新的态势与走向。叙述聚焦研究也愈发同其他相关学科结合,既有解构主义、女性主义、后殖民主义语境下的叙述聚焦研究,也有认知叙事学、媒介叙事学背景下的叙述聚焦研究。下面,我们以女性主义叙事学和认知叙事学为例,来窥探后经典叙事学视阈下叙述聚焦研究的新态势。

众所周知,后经典叙事学的崛起,当以女性主义叙事学为先河。申丹教授在《语境叙事学与形式叙事学缘何相互依存》一文中对女性主义叙事学高度评价,认为它在"继承和丰富形式叙事诗学方面扮演了先锋的重要角色"①。在上个世纪80年代末,美国叙事学家苏珊·兰瑟与以色列学者里丽·迪恩格特在《文体》杂志展开有关女性主义叙事学的论战,引得叙事学界极为关注。一时间,热闹非凡。1986年,兰瑟在《文体》上发表了一篇颇具宣言性质的论文《走向女性主义叙事学》,简要地阐述了女性主义叙事学的研究目的与方法。② 时隔两年,《文体》同期刊载两篇有关女性主义叙事学的论文:迪恩格特的发难文章《叙事学与女性主义》,③以及兰瑟的回击《改变范式:女性主义与叙事学》。④ 同经典叙事学忽视"性别"叙事的做法相左,女性主义叙事学认为无论是女性写作还是叙事结构都受到作者、文本、读者之间隐含的权力关系的影响。兰瑟认为,女性主义叙事学的研究目的在于"通过研究具体的文本形式来探讨社会身份地位与文本形式之间的交叉作用,把叙述声音的一些问题作为意识形态关键的表达形式来加以解读"⑤。

作为后经典叙事学的旗手,女性主义叙事学对叙述聚焦表达了极大的

---

① Dan Shen, "Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other," *JNT: Journal of Narrative Theory* 35. 2 (2005), p. 146.

② Lanser, "Towards a Feminist Narratology," pp. 341-363.

③ Diengott, "Narratology and Feminism," pp. 42-51.

④ Lanser, "Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology," pp. 52-60.

⑤ Susan Snaider Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), p. 15.

关注。我们在此以兰瑟的观点为例。与其他后经典叙事学家不同,兰瑟没有使用叙述聚焦这一术语,而是继续沿用了叙述视角。在《叙述行为:小说的叙述视角》一书中,兰瑟除了探讨基于言语行为理论的叙述视角之外,将重点放在意识形态与叙述视角上。她认为叙述者的性别、说话人的权力基础、叙述者的个性与价值观,以及作者的所处环境(信仰)同文本叙述结构之间的关系等对叙述视角都非常重要,只不过许多有关叙述视角的研究都忽视了这些关系。兰瑟毫不讳饰地铺陈自己的研究立场:既是形式主义的,更是女性主义的。①

兰瑟在阐述了叙述视角的哲学意义、叙述视角与文学行为之后,重点论述了叙述视角的三种构成因素,即地位(status)、接触(contact)、立场(position)等。同时,她也详细探讨了叙述声音的主体地位、叙述交际的接触模式以及"态度技巧"(technique as attitude)的叙述立场。兰瑟认为,以上这些因素都与意识形态、性别等有密切的关系,我们除了可从中发现女性受到压抑、处于男性权威之下的叙述行为之外,还可发现女性如何沦为被看的叙述景观。此外,兰瑟还将叙述视角作为意识形态和写作技巧来加以论述。通过对凯特·肖邦(Kate Chopin)的短篇小说《一小时的故事》的条分缕析,兰瑟揭示出小说女主人公对自由的向往,并将叙述视角同作者肖邦本人联系起来,全新诠释了肖邦的女性主义思想。

作为发展势头最为强劲的后经典叙事学派之一,②认知叙事学的叙述聚焦研究也同样醒目独特。在此,我们以雅恩的"窗口聚焦"(windows of focalization)和戴维·赫尔曼的"假定聚焦"(hypothetical focalization)为例进行阐述。在雅恩看来,叙述聚焦是通向叙事世界的一个想象窗口,通过这个窗口以及"聚焦者"这一连接故事内外的"感知屏"(perceptual screen),读者能够看到叙述文本中的事件与人物。在《窗口聚焦:一个叙事学术语的解构与重构》一文中,雅恩受到詹姆斯的《小说之家》中数以万计的窗口的启发,在参照乔治·莱考夫(George Lakoff)与马克·约翰逊的自然隐喻理论、雷·杰肯道夫(Ray Jackendoff)的认知界面理论以及维尔纳·沃尔夫(Werner Wolf)的审美幻想概念等的基础上,提出詹姆斯的窗口是叙述聚焦模型核心的隐喻。雅恩认为一幅完整的叙述聚焦图形还应当包括一个讲述自己"想象感知"(imaginary perception)的叙述者,这样读者可以"换位"(trans-

---

① Susan Snaider Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981), p. 5, 7.

② 申丹等:《英美小说叙事理论研究》,第 325 页。

pose)至小说的虚构视角,达到一种“浸入”(immersion)文本的状态。[①] 从这一层面看来,叙述聚焦既是创作和管理通往叙事世界的窗口,也是规范、引导甚至利用读者想象感知的窗口。与经典叙事学家把叙述聚焦看作是限制已经存在的叙述事实的再现过滤器的观点相左,雅恩认为叙述聚焦是作者、叙述者以及读者的“触发器”(trigger),是故事讲述与故事理解的一个基本过程。

在《聚焦的机制:拓展叙事学工具》一文中,雅恩对“窗口聚焦”进一步完善,并细化了叙述聚焦的范围。他把叙述聚焦分为四种类型:(1)严格聚焦(strict focalization),指的是从确定的时空位置上进行观察的视角;(2)环绕聚焦(ambient focalization),指的是从一个以上的视角来观察故事事件和存在物,如动态的、总结性的或交际性的视角等;(3)弱聚焦(weak focalization),指的是从一个不具体的时空位置上观察物体;(4)零聚焦(zero focalization),指的是“无视角”(aperspectival)的视角。[②] 就“窗口”(window)一词的选词而言,雅恩似乎颇为满意。他认为窗口不仅具有一定的隐喻性,而且“窗口”还有一定的“外推用法”(extrapolation),如电影与计算机屏幕的窗口、真实与虚构的窗口、打开与关闭的窗口、连续的窗口以及融合与分裂的窗口等。

在叙述聚焦这一论题上,美国的认知叙事学家赫尔曼明确提出要“超越经典类型”(beyond the classical typologies),[③]力图使用一种不同于雅恩的“想象感知”来作为衡量叙述聚焦的标准。赫尔曼先是于1994年在《叙事》杂志发表了一篇题为《假定聚焦》的论文,从认知叙事学的角度对叙述聚焦进行了初步分析。[④] 八年后,在《故事逻辑:叙事的问题与可能性》一书中,赫尔曼更是完善了其假定聚焦理论。在他看来,所谓的假定聚焦就是人物或叙述者可能看到或感知到假想事件这一行为。赫尔曼研究假定聚焦的目的在于强调研究聚焦类型(modes of focalization)、语法语气(grammatical moods)、认知模态(epistemic modalities)之间关系的重要性。

赫尔曼认为,假定聚焦又可分为直接假定聚焦和间接假定聚焦两个类型。对“假定见证者”(hypothetical witness)有明显吸引力的叙述聚焦就是

---

① Manfred Jahn, “Windows of Focalization: Deconstruction and Reconstructing a Narratological Concept,” *Style* 30. 2 (1996), pp. 241-267.

② Manfred Jahn, “The Mechanics of Focalization: Extending the Narratological Toolbox,” *GRATT* 21(1999), pp. 85-110.

③ Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, p. 309.

④ David Herman, “Hypothetical Focalization,” *Narrative* 2. 3 (1994), pp. 230-253.

直接假定聚焦，否则就是间接假定聚焦，而间接假定聚焦的聚焦行为需要读者从文本中推断出来。无论是直接假定聚焦还是间接假定聚焦，它们在程度上都有强弱之分。如果某个观察者或某一组观察者只是“反事实地”(counterfactually)存在于故事世界，这就涉及程度强的直接假定聚焦；如果某个实际观察者的聚焦是作为与事实相背的行为被陈述出来，这就涉及程度弱的直接假定聚焦；如果观察者的存在必须被推断出来，但他的聚焦行为又不能被确定，这就涉及程度强的间接假定聚焦，否则就是程度弱的间接假定聚焦。赫尔曼认为假定聚焦和非假定聚焦其实都把认知模态在确定性、虚拟性、极端不确定性的范围内加以编码。[1] 此外，赫尔曼还独创性地将“可能世界语义学”与“叙事文类”联系在一起加以综合考察，提出我们可以借助语义学理论的研究成果来探究叙事的意义。

无论是兰瑟的性别化的叙述视角，还是雅恩的“窗口聚焦”或赫尔曼的“假定聚焦”，都从新的维度对叙述聚焦重新定义和归类，大大拓展了叙述聚焦的研究空间。可以说，经典叙事学家在研究叙述聚焦时对社会语境、意识形态、读者反应等重视不足的问题，在后经典叙事学家那里得到了一定程度的填补，从而使叙述聚焦研究更为丰满。

颇值得一提的是，国际叙事学界曾围绕叙述聚焦(或叙述视角)这一议题数度召开大型的专题学术研讨会，力图将叙述聚焦研究进一步引向深入。在此，我们仅以两次影响较大的会议为例。1995 年，“叙述视角：认知与情感”(Narrative Perspective: Cognition and Emotion)国际学术研讨会在荷兰的宰斯特召开。当时，叙事学刚刚走出解构主义的阴霾，正值复兴时期。在这次会议上，来自世界各地的叙事学家就叙述聚焦的概念、历史、实例分析、综合理解，以及叙述聚焦的影响与效果等论题，作了详细的分析与探讨，会后还出版了由查特曼主编的会议论文集《叙述视角研究的新视角》(*New Perspectives on Narrative Perspectives*, 2001)。2006 年 10 月，“视点、视角、聚焦：媒介模式”(Point of View, Perspective, Focalization: Modeling Mediacy)国际学术研讨会在德国汉堡大学召开，会后出版了由彼得·许恩等人主编的论文集《视点、视角与聚焦：叙事中的媒介模式》(*Point of View, Perspective and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, 2009)。与十年前的情况有所不同，此时的叙事学研究正处于各种理论思潮勃发的后经典阶段。在这次会议上，与会学者就叙述聚焦的各种概念、叙述聚焦与声音、文化历史语境

---

① Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, pp. 311-323.

下的叙述聚焦研究以及叙述聚焦与媒介等议题做了更为深入的交流,将叙述聚焦再度推向了叙事理论的研究前沿。

国际叙事学界对叙述聚焦研究的高度重视,似乎恰好验证了巴尔在《叙事学:叙事理论导论》第2版一书中的论断:没有叙述聚焦就没有叙述,正如没有叙述就没有叙述聚焦一样。[①] 兰瑟也认为,"不管因果关系多么复杂,叙述视角[聚焦]依然是整个小说研究史上占有中心地位且具有高度变化性的结构策略"。[②] 就当下叙述聚焦研究的任务而言,普林斯的观点颇有几分道理。在他看来,叙事学最重要的任务之一就是研究叙述聚焦对人们认知、情感、阐释以及反应所产生的影响。[③] 值得欣喜的是,已经有后经典叙事学家围绕这些方面做了初步的研究,并取得了一定的成果。相信随着时间的推移,叙述聚焦研究势必更加深入彻底,所取得的成果也会更加丰硕。

---

① Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, p. 142.

② Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, p. 110.

③ Prince, "Point of View (Literary)," p. 433.

结　语

2008年夏,美国著名叙事学家杰拉德·普林斯在《先驱思想》(*L'Esprit Créateur*)杂志上撰文指出:"具有悖谬性质的是,20世纪六七十年代随语言学转向而来的叙事转向,不但是叙事学影响日益增强的症候,是叙事学为所有文本、客体、事件、知识产业、科学领域提供分析工具和参照点的症候,同时也是叙事学这门学科衰落的症候。"①事实上,普林斯所说的悖谬并不存在。历经半个世纪的发展,叙事学作为一门学科,非但没有衰落,反而愈加繁荣。尤其是进入后经典阶段以来,西方叙事学研究更是取得了长足的发展。无论是叙事理论建构还是叙事批评实践,都表现出前所未有的旺盛势头。

在本书的结语部分,笔者重点总结了当代西方后经典叙事学的两大主要发展趋势与特征:(1)叙事学基本概念的重访;(2)叙事研究的跨国界、跨媒介、跨学科特征。

"顽题新解":叙事学基本概念的重访

在回顾近代西方叙事理论的发展史时,弗鲁德尼克说:"经典叙事学创造了一套描述文本多样性的术语,为叙事语法和叙事诗学的建构提供了一批重要的范畴。"②作为对经典叙事学的继承和超越,后经典叙事学的重要旨趣之一在于"重新审视经典叙事学的一些理论概念",③进而使"顽题"得

---

① Gerald Prince, "Classical and/or Postclassical Narratology," *L'Esprit Créateur* 48.2 (Summer 2008), p. 118.

② Monika Fludernik, "Histories of Narrative Theories (Ⅱ): From Structuralism to the Present," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), p. 42.

③ 申丹:《总序》,载詹姆斯·费伦、彼得·J. 拉宾诺维茨:《当代叙事理论指南》,申丹等译,北京:北京大学出版社,2007年,第2页。

以“新解”。赫尔曼认为，对经典叙事学相关概念的重新审视并不表明经典叙事学家在这些概念上产生了严重的偏误性理解，“相反，**在一定限度内，他们是完全正确的**，只不过因为他们建构的概念模型在应用方面的局限性，现在需要被重新探讨和描述”①。《叙事理论指南》(*A Companion to Narrative Theory*, 2005)的第一部分冠名为“顽题新解”(“New Light on Stubborn Problems”)，讨论了“隐含作者”、“不可靠叙述”、“视角”等基本概念。与此相类似，《剑桥叙事指南》的第二部分也是围绕经典叙事学的基本概念而展开，如“故事”、“情节”、“时间”、“空间”、“人物”、“对话”、“聚焦”、“文类”等。

纵观近年来重访经典叙事学基本概念的论著，不难发现，这些论著大致可以被分成三个基本类型：(1)对概念的总结与反思；(2)对概念的澄清与争论，(3)对概念研究的新视角。下面，就让我们对这三种基本类型略加审视。

自1966年法国《交际》杂志第8期刊载的结构主义叙事学专题论文算起，叙事学已经走过了半个世纪的历程。半个世纪以来，叙事学研究的一些基本概念，无论是在叙事理论建构还是在叙事批评实践中，都起到了不可磨灭的重要作用。但与此同时，这些基本概念也在不同程度上经历了发展、演变、争论的历程。回顾叙事学的发展史，不可避免地要涉及对叙事学基本概念的总结和反思。近年来，西方叙事学界出现了为数不少的总结和反思叙事学基本概念的论著。例如，2006年，德国叙事学家汤姆·奇恩特和汉斯-哈拉德·穆勒合作出版了《隐含作者：概念与争议》(*The Implied Author: Concept and Controversy*, 2006)一书。在该书中，奇恩特和穆勒两位论者对隐含作者这一概念的诞生语境、接受与争论等作了全面梳理和总结。再如，丹麦叙事学家佩尔·克罗格·汉森在《不可靠叙述者之再审视》(“Reconsidering the Unreliable Narrator,” 2007)一文中，回顾了不可靠叙述研究的修辞方法与认知方法；赫尔曼在《人物的重新语境化：叙事分析的角色理论框架》(“Recontextualizing Character: Role-Theoretic Frameworks for Narrative Analysis,” 2007)一文中，总结了人物分析的经典方法与后经典方法。

除了对概念的总结和反思外，还有一部分论者就叙事学的基本概念展开激烈的交锋与对话。例如，瑞安与鲁德姆(David Rudrum)就“叙事”这一概念本身在《叙事》杂志展开对话。再如，2004年，乔纳森·卡勒在《叙事》杂志第1期发表了《全知叙述》(“Omniscience”)一文，质疑了这一概念的有

---

① Herman, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, p. 92.

用性,该文后来被收录进卡勒在斯坦福大学出版社出版的一本新书《理论中的文学》(*The Literary in Theory*, 2007)。① 三年后,迈尔·斯滕伯格在《今日诗学》第4期发表了题为《叙事建构中的全知:新与旧的挑战》("Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New," 2007),对"全知叙述"受到的挑战、尤其是卡勒的挑战,做了回应。②

除了对叙事学基本概念的总结反思、澄清争论之外,也不乏有部分论者从新的视角审视叙事学的基本概念。其中,最为典型的就是赫尔曼。在《故事逻辑:叙事的问题与可能》(*Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, 2002)、《叙事的基本要件》两部论著中,赫尔曼主要用跨学科方法、尤其是认知方法,对叙事学的基本概念(如事件、行动、对话、视角等),做出了颇有新意的阐释。

需要说明的是,对叙事学基本概念重新审视的三种基本类型往往同时存在,处于"我中有你,你中有我"的相互交融关系。例如,在《隐含作者:概念与争议》一书中,既有对隐含作者概念的总结与反思、澄清与争论,也有研究该概念的新视角。作者奇恩特和穆勒在回顾和审视西方学界五十年来隐含作者的接受史、争论史之后,提出要抛弃隐含作者概念,而代之以"虚拟作者"。③

在后经典视阈下,对经典叙事学基本概念的反思给我们以重要的启示,再次表明了经典叙事学与后经典叙事学之间承继共生、互补共荣的关系。经典叙事学为后经典叙事学的发展与建构提供概念上的支撑,而后经典叙事学则为经典叙事学的发展注入了新的生机与活力。④

---

① Jonathan Culler, *The Literary in Theory* (Stanford: Stanford University Press, 2007), pp. 183-201.

② Meir Sternberg, "Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New," *Poetics Today* 28. 4 (Winter 2007), pp. 683-794.

③ Tom Kindt and Hans-Harald Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, trans. Alastair Mattews (Berlin: Walter de Gruyter, 2006), p. 176.

④ 赫尔曼、普林斯、申丹等学者均对经典叙事学与后经典叙事学之间互补关系作出精辟论述。参见申丹:《经典叙事学究竟是否已经过时?》,载《外国文学评论》2003年第2期; Herman, "Introduction: Narratologies," pp. 1-39; Herman, "Introduction," *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 3-21; Dan Shen, "Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other," *JNT: Journal of Narrative Theory* 35. 2 (Summer 2005), pp. 141-171; Prince, "Classical and/or Postclassical Narratology," pp. 115-123.

叙事研究的"跨"指向:地域、范畴、方法

2008 年 5 月,在美国得克萨斯大学召开的"叙事学国际会议"上,"文学叙事研究协会"(The Society for the Study of Narrative Literature)正式更名为"国际叙事研究协会"(The International Society for the Study of Narrative)。这无疑是叙事学发展史上一个具有非凡意义的事件。依笔者看来,协会名称的变化至少揭示了当下叙事学研究的两大特点:(1)增加了"国际"(International)一词,凸显了叙事学研究地域的延伸,具有鲜明的国际化特征,即"跨国界";(2)删除了"文学"(Literature),体现了媒介上的跨越,叙事学研究对象不再仅仅局限于文学叙事,而是囊括各种媒介的叙事,即"跨媒介"。实质上,在后经典阶段,叙事学研究除了具有"跨国界"、"跨媒介"的特征之外,还具有"跨学科"(即研究方法的拓展)的特点。

1. 跨国界:研究地域的延伸

解构主义热潮消退之后,叙事学研究在美国率先崛起。美国也随之逐渐取代叙事学的发源地法国成为全球叙事学研究的中心。[①] 在西方叙事学界,美国的叙事研究占据着绝对的主导地位。这一优势也在《剑桥叙事指南》中有所体现。在该书的作者队伍中,美国学者占据了主流:十八名撰稿人中,有七名美国学者(赫尔曼、瑞安、阿博特、费伦、理查森、蒙特福特[Nick Montfort]、米特尔[Jason Mittell])、四名英国学者(布里奇曼[Teresa Bridgeman]、佩奇、托马斯[Bronwen Thomas]、图伦)、三名德国学者(雅恩、弗鲁德尼克、诺里克[Neal R. Norrick])、两名比利时学者(吕克·赫尔曼、巴特·凡瓦克)、一名加拿大学者(马戈林)、一名芬兰学者(皮尔赫宁[Heta Pyrhönen])。

需要指出的是,叙事学在美国的兴起,逐渐引发了叙事研究在全世界范围内的繁荣。就连过去叙事学研究相对滞后的英国也开始参与到这一国际性的学术潮流中,如佩奇、理查德·沃尔什等年轻一代的叙事学家,近年来也是频频活跃于美国的叙事学研究舞台。在《指南》的作者队伍中,英国的

---

① 申丹教授曾指出:"20 世纪 90 年代以来北美取代法国成了国际叙事理论的中心。"参见申丹等:《英美小说叙事理论研究》,第 2 页。

叙事学家占了四位，超过了德国（三位），成为人数仅次于美国的第二大作者群。2009 年 6 月，“国际叙事研究协会”年会在英国伯明翰大学召开；2013 年，“国际叙事研究协会”年会再次移师英国，在英国曼彻斯特城市大学召开，这无疑会进一步促进英国叙事学研究的繁荣。

更重要的是，《指南》作者队伍的构成充分体现了叙事学研究的跨国界性。《指南》主编赫尔曼在该书“致谢”中不无感慨地说：“由于本书的作者队伍来自比利时、加拿大、芬兰、德国、英国、美国等多个国家，使得本书展示了对叙事研究的学术兴趣是跨越国界、跨越学科的。”①当下，叙事学已经成为一种全球性的研究浪潮。可以说，叙事学研究从来没有像目前这样繁荣。无论是在美国、英国、德国、比利时、芬兰，还是在荷兰、丹麦，叙事学无疑都是一门显学。一方面，各种叙事学研究机构不断涌现。如，美国俄亥俄州立大学的“叙事研究所”（Project Narrative）、德国汉堡大学的“叙事学研究小组”（Narratology Research Group）、南丹麦大学的“叙事学研究中心”（Center for Narratological Studies）、英国东伦敦大学的“叙事研究中心”（The Centre for Narrative Research）以及 2008 年 6 月建立的“欧洲叙事学研究网”（European Narratology Network）。另一方面，各种关于叙事学研究的丛书和专业期刊也形成相当的规模。就叙事学研究丛书而言，著名的有美国俄亥俄州立大学出版社的“叙事理论与阐释”丛书（Theory and Interpretation of Narrative）、内布拉斯加大学出版社的“叙事前沿”丛书（Frontiers of Narrative）、德国沃尔特・德・格鲁特出版社的“叙事学：叙事理论研究”丛书（Narratologia: Contributions to Narrative Theory）等。就叙事研究期刊而言，著名的有“叙事研究国际协会”会刊《叙事》（*Narrative*）、内布拉斯加大学出版社的《故事世界：叙事研究学刊》（*Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*）、约翰・本雅明出版社的《叙事探索》（*Narrative Inquiry*）。此外，还有网刊《图像与叙事》（*Image and Narrative*）、《阿姆斯特丹文化叙事学国际电子期刊》（*Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*）等。颇值得一提的是，中国社会科学出版社还于 2008 年 8 月推出了《叙事丛刊》，这无疑会极大地推动国内的叙事学研究。

在笔者看来，叙事学研究跨国界性的一个突出表现就在于不同国家的叙事研究机构或叙事学家之间的合作与交流。例如，《劳特利奇叙事理论百科全书》、《叙事理论指南》、《剑桥叙事指南》都是不同国家的叙事研究者

---

① David Herman, "Acknowledgements," *The Cambridge Companion to Narrative*, ed., David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. xii.

之间协同合作的结果。再如,俄亥俄州立大学“叙事研究所”与德国汉堡大学的叙事学研究者就“叙事能力的模型研究”(Modeling Narrative Competence)这一课题展开合作;又就“科学、叙事与表演”(Science, Narrative, Performance)这一课题与新墨西哥州立大学、加州大学圣巴巴拉分校、麻省理工学院展开合作。随着叙事研究的深入,相信叙事学的跨国界性将会愈加明显。

2. 跨媒介:研究范畴的扩张

在《叙事作品结构分析导论》一文中,结构主义叙事学的先驱人物罗兰·巴特曾说:“世界上叙事作品之多,不可胜数。种类繁多,题材各异。对人来说,似乎什么手段都可以用来进行叙事:叙事可以是口头或书面的有声语言,用固定的或活动的画面,用手势,以及有条不紊地交替使用所有这些手段。叙事存在于神话、寓言、童话、小说、史诗、历史、悲剧、正剧、喜剧、哑剧、绘画(例如,卡帕奇奥[Carpaccio]的《圣于絮尔》)、玻璃彩绘窗、电影、连环画、新闻、对话之中。”①可见,在巴特看来,叙事交流的手段即叙事的媒介是多种多样的。遗憾的是,在经典叙事学阶段,叙事研究的媒介仅局限于文学叙事,尤其是小说。

论及叙事的定义,瑞安说:“叙事的定义应该适合不同的媒介,不应该只强调文学叙事。”②在后经典阶段,实现了一门叙事学到多门叙事学的变化,即叙事学已经从单数走向了复数,而其复数性大致体现在叙事媒介(medium)和研究方法(approach)两个层面。就叙事媒介而言,在后经典语境下,叙事学研究超越了经典阶段的“文学叙事”,具有明显的跨媒介性质。叙事学从文学(小说)研究领域逐渐走向其他媒介,如医疗、新闻、图画、音乐等,这完全与后经典叙事学家关于“叙事无处不在”的“泛叙事”观相吻合。

2004 年,内布拉斯加大学出版社推出了由瑞安主编的《跨越媒介的叙事:故事讲述的语言》(*Narrative across Media: The Languages of Storytelling*)一书,探讨了故事讲述的新介质:口头对话、图画、电影、音乐、数字媒介等。一年后,《叙事理论指南》以六篇论文的篇幅来探讨跨媒介叙事研究,广泛涉及法律、电影、歌剧、音乐、古典器乐、表演艺术等。《剑桥叙事指南》的第

---

① Barthes, Roland Barthes, *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fonatna Press, 1977), p. 79.

② Marie-Laure Ryan, “Toward a Definition of Narrative,” *The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 26.

三部分“其他叙事媒介”集中探讨了跨媒介的叙事研究,论题涉及戏剧、日常对话、电影、电视、数字媒介等。

当下,跨媒介已俨然成为叙事学研究的一种时尚与趋势。用德国叙事学家扬·克里斯托夫·迈斯特等人的话来说,“叙述是跨媒介的现象。没有哪个叙事学家对于这一事实持有异议”①。就国内叙事学研究而言,无论是“首届叙事学国际会议”还是即将召开的“第二届叙事学国际会议”,“跨媒介叙事研究”都是重要的讨论议题。2008年暑期,江西省社会科学院、中国叙事学研究中心还以“跨媒介叙事”为题,召开了一个小型的学术研讨会,希图将国内的跨媒介叙事研究推向深入。

3. 跨学科:研究方法的拓展

理查德·莱文说:“当今,一个文学批评家最好能做的事情之一就是做一名跨学科研究者。”②文学研究如此,叙事学研究也是如此。乔安娜·托恩堡、珍妮弗·科茨两位论者认为:“叙事研究不再是文学的专利,而是社会语言学、社会人类学以及社会心理学等多门学科语境的研究课题。”③从世界范围内看来,跨学科无疑是目前叙事学研究的主要潮流。有鉴于此,德国汉堡大学的几位叙事学家宣称:“叙事学研究已经成为一项跨学科的事业。”④

对叙事学而言,跨学科研究无疑有着十分重要的方法论意义。在《复数的后经典叙事学:叙事分析新视野》一书的“前言”中,赫尔曼说:叙事理论在借鉴了女性主义、巴赫金对话理论、解构主义、读者—反应批评、精神分析学、历史主义、修辞学、电影理论、计算机科学、语篇分析以及(心理)语言学的概念诸多方法论和视角之后,一门叙事学(narratology)实际上已经裂变为多家叙事学(narratologies)。⑤ 在赫尔曼看来,研究方法的多元化导致了叙事学的多样化。对此,弗鲁德尼克也持有相似论点。在

---

① Jan Christoph Meister, Tom Kindt and Wilhelm Schernus, "Introduction," *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed., Jan Christoph Meister (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), p. xiii.

② Richard Levin, "The New Interdisciplinarity in Literary Criticism," *After Poststructuralism: Interdisciplinarity and Literary Theory*, eds. Nancy Easterlin and Barbara Riebling (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993), p. 13.

③ Joanna Thornborrow and Jennifer Coates, "The Sociolinguistics of Narrative: Identity, Performance, Culture," *The Sociolinguistics of Narrative*, eds. Joanna Thornborrow and Jennifer Coates (Philadelphia: Johns Benjamins Publications, 2005), p. 1.

④ Meister, Kindt and Schernus, "Introduction," p. x.

⑤ Herman, "Introduction: Narratologies," p. 1.

一篇关于叙事理论史的文章中,她说:"研究方法的多样化以及批评理论的联姻,催生了多个发展势头正旺的叙事学。"①而在费伦看来,叙事的跨学科研究之所以成为可能,主要有三个原因:第一,叙事的普遍性;第二,叙事是一个灵活性的研究对象,能给叙事分析带来回报;第三,叙事不仅仅是阐释和评介的对象,也是阐释和评介的方式。②

赫尔曼是跨学科叙事学研究的主要倡导者和实践者。无论是赫尔曼主编的文集《复数的后经典叙事学:叙事分析新视野》、《剑桥叙事指南》,还是专著《故事逻辑:叙事的问题与可能》都具有典型的跨学科性质。首先,以《故事逻辑》为例,在该书中,赫尔曼从人工智能、认知语言学、话语分析、系统功能语言学、可能世界语义学等角度出发,着力探讨了故事世界。其次,《剑桥叙事指南》的作者构成也反映了强烈的跨学科色彩,十八名作者队伍分别来自文学、语言学、计算机科学、电影电视研究等各个不同的领域。富有寓意的是,2004 年,德国汉堡大学专门以"跨学科叙事学研究"(Interdisciplinary Center for Narratology)为名成立了叙事学研究中心。

当下,西方叙事学界出现多种类型的跨学科叙事学并驾齐驱的繁荣景象。如,认知科学与叙事学相结合的产物——认知叙事学,代表人物有赫尔曼、雅恩、瑞安、弗鲁德尼克、纽宁等。女性主义与叙事学相结合的产物——女性主义叙事学,代表人物有佩奇、苏珊·兰瑟、罗宾·沃霍尔、艾利森·蔡斯等。修辞学与叙事学相结合的产物——修辞叙事学,代表人物有查特曼、费伦、拉宾诺维茨等。心理学与叙事学相结合的产物——心理叙事学,代笔人物有罗斯·钱伯斯(Ross Chambers)、彼得·布鲁克斯、马里萨·博尔托卢西、彼得·狄克逊(Peter Dixon)、莉萨·曾希恩(Lisa Zunshine)等。

颇值得一提的是,随着跨媒介、跨学科叙事研究的蓬勃发展,叙事学不仅在研究范畴上"超越文学叙事"(beyond literary narrative),而且在学科属性上也有日渐"超越文学批评"(beyond literary criticism)的趋势。这

---

① Monika Fludernik, "Histories of Narrative Theories (Ⅱ): From Structuralism to the Present," *A Companion to Narrative Theory*, eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz (Oxford: Blackwell, 2005), p. 37.

② James Phelan, "Narratives in Contest, or Another Twist in the Narrative Turn," *PMLA* 123.1 (January 2008), p. 167.

一现象已经引起了部分西方论者的关注。① 叙事学究竟能否超越文学批评？这种超越又会产生怎样的影响？这些将是下一步需要探讨的课题。②

申丹教授说："当代是西方有史以来'叙事'最受重视的时期，也是叙事理论最为发达的时期。"③这一论断无疑是十分恰当的。叙事学"盛—衰—盛"的发展轨迹表明，当下叙事之所以"最受重视"、叙事理论之所以"最为发达"，在很大程度上归功于后经典叙事学的崛起。后经典叙事学的发端不仅"复兴"了叙事学这门学科，更给其"对立面"——经典叙事学注入了新的生机和活力。

在一篇关于"叙事转向"的文章中，费伦写道："叙事转向，对故事以及故事讲述的本质和力量的研究，依然是当代思潮中最重要的运动之一，影响着越来越多的学科领域。"④我们有理由相信，沿着"跨国界"、"跨媒介"、"跨学科"的发展路径，后经典语境下的叙事研究将会迎来更为灿烂的春天。

---

① 2003年11月，德国汉堡大学的"叙事学研究小组"以"超越文学批评的叙事学"为议题，召开了第二届叙事学国际研讨会，其目的在于考察叙事学方法如何可以促进对除传统的、以文本为基础的文学之外的其他叙事媒介的分析与阐释，探讨叙事学在与其他学科方法相结合时所处的位置，即要回答"叙事学属于哪里？叙事学属于谁？谁又对叙事学提出什么要求？"等问题。两年后，会议论文集《超越文学批评的叙事学：媒介性与学科性》(*Narratology beyond Literary Criticism: Mediality and Disciplinarity*, 2005)被沃尔特·德·格鲁特出版社纳入"叙事学：叙事理论研究"丛书的第六部，隆重推出后，在学界产生巨大反响。如其题名所示，该文集主要从跨媒介和跨学科两个角度，探讨了叙事学对文学批评的"超越"。参见 Jan Christoph Meister, ed., *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005).

② 2008年10月，笔者在俄亥俄州立大学"叙事学研究所"(Project Narrative)访问研究时，就叙事学能否超越文学批评这一问题，征求费伦的意见。费伦坚定地认为：叙事学可以超越文学批评，这是文学研究对其他学科研究做出的贡献之一。

③ 申丹等：《英美小说叙事理论研究》，第203页。

④ Phelan, "Narratives in Contest, or Another Twist in the Narrative Turn," p. 166.

参 考 文 献

Abbott, H. Porter. "The Future of All Narrative Futures." *A Companion to Narrative Theory* . Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 529–541.

Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative* (Second Edition). Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Abbott, H. Porter. "Narrativity." *Handbook of Narratology* . Eds. Peter Hühn et al. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

Abrams, M. H., ed. *A Glossary of Literary Terms* (Seventh Edition). Boston: Heinle & Heinle, 1999.

Alber, Jan. "Impossible Storyworlds—and What to Do with Them." *Storyworlds: Journal of Narrative Studies* 1. 1 (2009): 79–96.

Alber, Jan et al. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models." *Narrative* 18. 2 (May 2010): 113–136.

Allrath, Gaby and Marion Gymnich. "Gender Studies." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* . Eds. David Herman, Manfred Jahn, and Marie–Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 194–198.

Altman, Rick. *A Theory of Narrative* . New York: Columbia University Press, 2008.

Aristotle. "Poetics." *The Norton Anthology of Theory and Criticism* . Ed. Vincent B. Leitch. New York: W. W. Norton & Company, 2001: 90–117.

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* . Trans. Christine van Boheemen. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1985.

Bal, Mieke. *On Meaning–Making: Essays in Semiotics* . Sonama, California: Polebridge Press, 1994.

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Second Edi-

tion). Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1997.

Bal, Mieke. *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative* (Third Edition). Toronto: University of Toronto Press, 2009.

Barthes, Roland. *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fonatna Press, 1977.

Biberman, Efrat. "On Narrativity in the Visual Field: A Psychoanalytic View of Velázquez's *Las Meninas*." *Narrative* 14. 3 (2006): 237-253.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Booth, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Booth, Wayne C. "Resurrection of the Implied Author: Why Bother?" *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 75-88.

Borchert, Donald M. *Encyclopedia of Philosophy* (Second Edition, vol. 8). Farmingtong Hills, Michigan: Thomason Gale, 2006.

Bortolussi, Marisa and Peter Dixon. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.

Bremond, Claude. "Morphology of the French Folktale." *Semiotica* 2 (1970): 247-276.

Britton, Celia. "Collective Narrative Voice in Three Novels by Edouard Glissant." *An Introduction to Caribbean Francophone Writing*. Ed. Sam Haigh. Oxford: Berg, 1999: 143-144.

Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren. *Understanding Fiction*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2004.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Brooks, Peter. "Narrative in and out of Law." *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 415-426.

Brown, Royal S. "Music and/as Cine-Narrative or: *Ceci n'est pas un leitmotif*."

A Companion to Narrative Theory . Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 451–465.

Buckton, Oliver. "'Mr. Betwixt–and–Between': The Politics of Narrative Indeterminacy in Stevenson's *Kidnapped* and *David Balfour* ." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 228–245.

Byatt, A. S. *On Histories and Stories: Selected Essays* . Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

Carrd, Philippe. "September 1939: Beginnings, Historical Narrative, and the Outbreak of World War Ⅱ." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 63–78.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* . Ithaca: Cornell University Press, 1978.

Chatman, Seymour. "Characters and Narrators: Filter, Centre, Slant, and Interest–Focus." *Poetics Today* 7. 2 (1986):189–204.

Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* . Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Chico, Tita. "'The More I Write, the More I Shall Have to Write': The Many Beginnings of *Tristram Shandy* ." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 83–96.

Claycomb, Ryan. "Curtain Up? Disrupted, Disguised, and Delayd Beginnings in Theatre and Drama." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 166–178.

Coetzee, J. M. *Elizabeth Costello* . New York: Vikings, 2003.

Cohn, Dorrit. "Discordant Narration." *Style* 34. 2 (2000): 307–316.

Cortiel, Jeanne. *Demand My Writing: Joanna Russ/Feminism/Science Fiction* . Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

Crane, R. S. "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones* ." *Critics and Criticism* . Ed. R. S. Crane. Chicago: University of Chicago Press, 1957: 62–93.

Cuddy–Keane, Melba. "Virginian Woolf and Beginning's Ragged Edge." *Nar-*

rative Beginnings: Theory and Practice. Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 96–112.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

Culler, Jonathan. *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Currie, Mark. *Postmodern Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press, 1998.

Dannenberg, Hilary P. "Plot." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie–Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 435–439.

Dannenberg, Hilary P. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

Darby, David. "Form and Context: An Essay in the History of Narratology." *Poetics Today* 22. 4 (Winter 2001): 829–852.

D'hoker, Elke and Gunther Martens. *Narrative Unrealibity in the Twentieth–Century First–Person Novel*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.

Diengott, Nilli. "Narratology and Feminism." *Style* 22. 1 (Spring 1988): 42–51.

Dolezel, Lubomír. "Fictional and Historical Narrative: Meeting the Postmodernist Challenges." *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999: 247–273.

Edelstein, Marilyn. "Before the Beginning: Nabokov and the Rhetoric of the Preface." *Narrative Beginnings: Theory and Practice*. Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 29–43.

Eliot, George. *Daniel Deronda*. London: Penguin Books, 1995.

Erkazanci, Hilal. "Book review: RUTH E. PAGE, *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*." *Discourse & Communication* 2. 1 (2008): 100–102.

Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge, 1993.

Fludernik, Monika. *Towards an "Unnatural" Narratology*. London: Routledge, 1996.

Fludernik, Monika. "Genres, Text Types, or Discourse Mode? Narrative Modalities and Generic Categorization." *Style* 34. 2 (2000): 274-292.

Fludernik, Monika. "Fiction vs. Non-Fiction: Narratological Differentiation." *Erzaehln und Erzaehltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift fuer Wilhelm Fueger*. Ed. Joerg Helbig. Heidelberg: Universitaetsvrlag C., 2001: 85-103.

Fludernik, Monika. "Natural Narratology and Cognitive Parameters." *Narrative Theory and Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Stanford, California: CSLI Publications, 2003.

Fludernik. Monika. "Histories of Narrative Theory (Ⅱ): From Structuralism to the Present." *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005.

Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. London: Routledge, 2009.

Fowler, Roger. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen, 1977.

Fredman, Norman. "Point of View in Fiction." *The Theory of the Novel*. Ed. P. Stevick. New York: The Free Press, 1967: 108-137.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

Genette, Gérard. *Figures of Literary Discourse*. Trans. Marie-Rose Logan. New York: Columbia University Press, 1982.

Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Tans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Gornick, Vivian. "Preface." *Living to Tell the Tale: A Guide to Writing Memoir*. Ed. Jane Taylor McDonnell. New York: Penguin, 1998.

Greenberg, Clement. "Towards a Newer Laocoon." *Partisan Review* 7. 4 (1940): 296-310.

Greimas, A. J. *Structural Semantics: An Attempt at Method*. Trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer and Alan Velia. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

Hansen, Per Krogh. "When Facts Become Fiction: On Extra-Textual Unreliable Narration." *Fact and Fiction in Narrative: An Interdisciplinary Approach*. Ed. L.-ÅSkalin. Örebro: Örebro University, 2005: 283-307

Hansen, Per Krogh. "Reconsidering the Unreliable Narrator." *Semiotica* 165 (2007): 227-246.

Hansen, Per Krogh. "Unreliable Narration between Author's Intentions and Readers' Cognitive Strategies." *Linguistics, Cognition, and Narrative*. Ed. Per Krogh Hansen. Holte: Forlaget Medusa, 2012.

Harland, Richard. *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2005.

Hausken, Liv. "Textual Theory and Blind Spots in Media Studies." *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Ed. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004: 391-403.

Heinze, Ruediger. "Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction." *Narrative* 16. 3 (October 2008): 279-297.

Herman, David. "Hypothetical Focalization." *Narrative* 2. 3 (1994): 230-253.

Herman, David. "Introduction: Narratologies." *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999: 1-30.

Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

Herman, David. "Narrative as Cognitive Instrument." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 2005: 349-350.

Herman, David. "Storyworld." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 2005: 569-570.

Herman, David. "Histories of Narrative Theory (I): A Genealogy of Early Developments." *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 19-35.

Herman, David. "Quantitative Methods in Narratology: A Corpus-Based Study of Motion Events in Stories." *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Ed. Jan Christoph Meister. Berlin: Walter de Gruyter, 2005: 125-149.

Herman, David. "Acknowledgements." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: xii-xiii.

Herman, David. "Cognition, Emotion, and Consciousness." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: 245-259.

Herman, David. "Introduction." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007:3-21.

Herman, David. "Narrative Theory and Intentional Stance." *Partial Answers* 6. 2 (2008): 233-260.

Herman, David. *Basic Elements of Narrative*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

Herman, David et al. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates.* Columbus: Ohio State University Press, 2012.

Herman, Luc and Bart Vervaeck. *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.

Hogan, Patrick Colm. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Hogan, Patrick Colm. "Stories, Wars, and Emotions: The Absoluteness of Narrative Beginnings." *Narrative Beginnings: Theory and Practice*. Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 44-62.

Hoey, Michael. *Textual Interaction: An Introduction to Written Discourse Analysis*. London: Routlege, 2001.

Holman, C. Hugh and William Harmon. *A Handbook of Literature*. New York: McMillan Publishing Company, 1992.

Hutcheon, Linda and Michael Hutcheon. "Narrativizing the End: Death and Opera." *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 441-450.

Hühn, Peter. "Transgeric Narratology: Applications to Lyric Poetry." *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. Ed. John Pier. Berlin: Walter de Gruyter, 2004: 139-158.

Hühn, Peter and Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry.* Trans. Alastair Matthews. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.

Hühn, Peter and Schönert, Jörg. "Introduction." *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*. Eds. Peter Hühn and Jens Kiefer. Berlin: Walter de Gruyter, 2005: 1-13.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fic-*

tion from Bunyan to Beckett . Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.

Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day* . New York: Knopf, 1990.

Jahn, Manfred. "Contextualizing Represented Speech and Thought." *Journal of Pragmatics* 17 (1992): 347-367.

Jahn, Manfred. "Windows of Focalization: Deconstruction and Reconstructing a Narratological Concept." *Style* 30. 2 (1996): 241-267.

Jahn, Manfred. "The Mechanics of Focalization: Extending the Narratological Toolbox." *GRATT* 21(1999): 85-110.

Jahn, Manfred. "Focalization." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* . Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie - Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 173-177.

Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* . Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Kafalenos, Emma. *Narrative Causalities* . Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Kearns, Michael. *Rhetorical Narratology* . Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

Keen, Suzanne. *Narrative Form* . Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2003.

Kesey, Ken. *One Flew over the Cuckoo's Nest* . New York: Signet, 1963.

Kindt, Tom and Hans-Harald Müller. *The Implied Author: Concept and Controversy* . Trans. Alastair Mattews. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.

Kindt, Tom and Tilmann Köppe. "Unreliable Narration." *Journal of Literary Theory* 5. 1 (2011): 1-2.

Kreiswirth, Martin. "Narrative Turn in the Humanities." Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 377-382.

Laccetti, Jessica. "Where to Begin? Multiple Narrative Paths in Web Fiction." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 179-190.

Lanser, Susan Snaider. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction* . Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981.

Lanser, Susan. "Toward a Feminist Narratology." *Style* 20. 3 (Fall 1986): 341-363.

Lanser, Susan Snaider. "Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology."

Style , 22. 1 (1988): 52-60.

Lanser, Susan Snaider. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* . Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Lanser, Susan S. "(Im)plying Author." *Narrative* 9. 2 (2001): 153-160.

Leander, Niels Buch. "To Begin with the Beginning: Birth, Origin and Narrative Inception." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 15-28.

Leech, Geoffrey. "Style in Fiction Revisited: The Beginning of *Great Expectations* ." *Style* 41. 2 (2007): 117-132.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* . Trans. Ellen Frothingham. New York: Dover Publications, 2005.

Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology* . Trans. Clair Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. London: The Penguin Press, 1968.

Levin, Richard. "The New Interdisciplinarity in Literary Criticism." *After Poststructuralism: Interdisciplinarity and Literary Theory* . Eds. Nancy Easterlin and Barbara Riebling. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993: 13-43.

Lodge, David. *Consciousness and the Novel* . Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction* . London: Jonathan Cape, 1966.

Mahlberg, Michaela. "A Corpus Stylistic Perspective on Dickens' *Great Expectations* ." *Contemporary Stylistics* . Eds. Marina Lambrou and Peter Stockwell. London: Continuum, 2007: 19-31.

Marcus, Amit. "A Contextual View of Narrative Fiction in the First Person Plural." *Narrative* 16. 1 (January 2008): 46-64.

Margolin, Uri. "Telling Our Story: On 'We' Literary Narratives." *Language and Literature* 5. 2 (1996): 115-133.

Marsh, Kelly A. "The Mother's Unnarratable Pleasure and the Submerged Plot of *Persuasion* ." *Narrative* , 17. 1 (January 2009): 76-94.

Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative* . Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Maus, Fred Everett. "Classical Instrumental Music and Narrative." *A Companion to Narrative Theory* . Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 466-483.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction* . London: Routledge, 1987.
McHale, Brian. "Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry." *Narrative* 9. 2 (May 2001): 161-167.
McHale, Brian. "Beginning to Think about Narrative in Poetry." *Narrative* 17. 1 (January 2009): 11-30.
McCormick, Paul. "Claims of Stable Identity and (Un)reliability in Dissonant Narration." *Poetics Today* 30. 2 (2009): 317-352.
McCourt, Frank. *Angela's Ashes* . New York: Scribner, 1996.
Meister, Jan Christoph (ed.). *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity* . Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
Meister, Jan Christoph, Tom Kindt and Wilhelm Schernus. "Introduction." *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity* . Ed. Jan Christoph Meister. Berlin: Walter de Gruyter, 2005: ix-xvi.
Mezei, Kathy (ed.). *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers* . Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1996.
Mikkonen, Kai. "Presenting Minds in Graphic Novels." *Partial Answers* 6. 2 (2008): 301-321.
Mitchell, W. J. T. "Wayne Booth, 1921-2005." *Critical Inquiry* 32. 2 (2006): 375-376.
Morgan, Monique R. *Narrative Means, Lyric Ends: Temporality in the Nineteenth-Century British Long Poem* . Columbus: Ohio State University Press, 2009.
Morris, Adalaide. "First Persons Plural in Contemporary Feminist Fiction." *Tulsa Studies in Women's Literature* 11. 1 (Spring 1992): 11-29.
Mortimer, Armine Kotin. "Connecting Links: Beginnings and Endings." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 213-227.
Nabokov, Vladimir. *Lolita* . Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2000.
Nadel, Alan. "Second Nature, Cinematic Narrative, the Historical Subject, and *Russian Ark* ." *A Companion to Narrative Theory* . Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 427-440.
Narayan, Gaura Shankar. "Lost Beginnings in Salman Rushie's *Midnight's*

Children ." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 137–148.

Nelles, William. *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narratives* . New York: Peter Lang, 1997.

Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics* . Cambridge: Harvard University Press, 1995.

Nielsen, Henrik Skov. "The Impersonal Voice in First–Person Narrative Fiction." *Narrative* 12. 2 (May 2004): 133–150.

Nünning, Ansgar. " 'But Why Will You Say That I Am Mad?' On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22. 1 (1997): 83–105.

Nünning, Ansgar. "Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author: The Implied Author—Still a Subject of Debate." *Anglistik. Mitteilungen des Verbandes Deutscher Anglisten* 8. 2 (1997): 95–116.

Nünning, Ansgar. "Unreliable Narrator," *Encyclopedia of the Novel* (vol. 2). Ed. Paul E. Schellinger. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998: 1386–1388.

Nünning, Ansgar. "Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses." *Transcending Boundaries: Narratology in Context* . Eds. Walter Grunzweig and Andreas Solbach. Tubingen: Gunther Narr Verlag, 1999: 53–73.

Nünning, Ansgar. "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term." *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* , Eds. Tom Kindt and Hans–Harald Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003: 239–275.

Nünning, Ansgar. "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches." *A Companion to Narrative Theory* . Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 89–107.

Nünning, Ansgar. "Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches." *Narrative Unreliability in the Twentieth–Century First–Person Novel* . Eds. Elke D'hoker and Gunther Martens. Berlin: Walter de Gruyter, 2008: 29–76.

Nünning, Vera. "Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of Cultural-Historical Narratology." *Style* 38. 2 (Summer 2004): 236-252.

O'Brien, Flann. *At Swin-Two-Brids* . Normal: Dalkey Archive Press, 1998.

Onega, Susan and José Ángel García Landa. *Narratology: An Introduction.* London: Longman, 1996.

O'Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory* . Toronto: University of Toronto Press, 1994.

Page, Ruth. "Feminist Narratology? Literary and Linguistic Perspectives on Gender and Narrativity." *Language and Literature* 12. 1 (2003): 43-56.

Page, Ruth. "Feminist Narratology." *Encyclopedia of Language and Linguistics* (Second Edition). Ed. Keith Brown. Oxford: Elsevier, 2006: 482-484.

Page, Ruth. *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology* . Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

Page, Ruth. "*Bridge Jones's Diary* and Feminist Narratology." *Contemporary Stylistics* . Eds. Marina Lambrou and Peter Stockwell. London: Continuum, 2007: 93-105.

Page, Ruth. "Gender." *The Cambridge Companion to Narrative* . Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: 189-203.

Page, Ruth. "Variation in Storytelling Style Amongst New Zealand Schoolchildren." *Narrative Inquiry* 18. 1 (2008): 152-179.

Palmer, Alan. *Fictional Minds* . Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

Phelan, James. "Introduction: Diversity and Dialogue in Narrative Theory." *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology* . Ed. James Phelan. Columbus: Ohio State University Press, 1989: ix-xix.

Phelan, James. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative* . Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Phelan, James. *Narrative as Rhetoric : Technique, Audiences, Ethics, Ideology* . Columbus: Ohio State University Press, 1996.

Phelan, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration* . Ithaca: Cornell University Press, 2005.

Phelan, James. "Narrative Judgments and the Rhetorical Theory of Narrative: Ian McEwan's *Atonement* ." *A Companion to Narrative Theory* . Eds.

James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 322-336.

Phelan, James. "Narrative Progression." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 359-360.

Phelan, James. "Wayne C. Booth (1921—2005)." *Narrative* 14. 2 (2006): 113-117.

Phelan, James. "Rhetorical Aesthetics and Other Issues in the Study of Literary Narrative." *Narrative Inquiry* 16. 1 (2006): 85-93.

Phelan, James. "Editor's Column." *Narrative* 15. 2 (2007): 137-139.

Phelan, James. "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*." *Narrative* 15. 2 (May 2007): 222-238.

Phelan, James. *Experiencing Fiction: Judgments, Progression and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2007.

Phelan, James. "Narratives in Contest; or, Another Twist in the Narrative Turn." *PMLA* 123. 1 (2008): 166-175.

Phelan, James. "The Beginnings of *Beloved*: A Rhetorical Approach." *Narrative Beginnings: Theory and Practice*. Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 195-212.

Phelan, James. "The Narrative Turn and the How of Narrative Inquiry." *Narrative* 17. 1 (January 2009): 1-10.

Phelan, James and Mary Patricia Martin. "The Lessons of 'Weymouth': Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and *The Remains of the Day*." *Narratologies: New Perspectives on Narrative Perspective*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999: 88-109.

Phelan, James and Peter J. Rabinowitz. "Introduction: Tradition and Innovation in Contemporary Narrative Theory." *A Companion to Narrative Theory.* Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 1-16.

Phelan, James, Robert Scholes and Robert. Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press, 2006.

Phelan, Peggy. "Shards of a History of Performance Art: Pollock and Namuth Through a Glass, Darkly." *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 499-512.

Pier, John. "After This, Therefore Because of This." *Theorizing Narrativity*.

Eds. John Pier and José Ángel García Landa. Berlin: Walter de Gruyter, 2008: 109–140.

Pier, John and José Ángel García Landa. "Introduction." *Theorizing Narrativity* . Eds. In John Pier and José Ángel García Landa. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. 7–18.

Prince, Gerald. *Narratology: The Form and Function of Narrative* . Berlin: Mouton, 1982.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology* . Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

Prince, Gerald. *Narrative as Theme: Studies in French Fiction* . Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

Prince, Gerald. "Narratology, Narratological Criticism, and Gender." *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics* . Eds. Calin-Andrei Mihailescu and Walid Hamarneth. Toronto: University of Toronto Press, 1996: 159–164.

Prince, Gerald. "Forty-One Questions on the Nature of Narrative." *Style* 34.2 (Summer 2000): 317–318.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology* (Revised Edition). Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

Prince, Gerald. "Surveying Narratology." *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* . Eds. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003: 1–16.

Prince, Gerald. "On a Postcolonial Narratology." *A Companion to Narrative Theory* . Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 372–381.

Prince, Gerald. "Narrativity." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* . Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 387–388.

Prince, Gerald. "Point of View (Literary)." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* . Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 442–443.

Prince, Gerald. "Classical and/or Postclassical Narratology." *L'Esprit Créateur* 48.2 (Summer 2008): 115–123.

Propp, V. *Morphology of the Folktale* . Trans. Laurence Scott. Austin: Uni-

versity of Texas Press, 1994.

Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* . Columbus: Ohio State University Press, 1998.

Richardson, Brian. "Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory." *Style* 34. 2 (2000): 168–175.

Richardson, Brian. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frameworks* . Columbus: Ohio State University Press, 2002.

Richardson, Brian. "Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction." *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames* . Ed. Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2002: 47–63.

Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* . Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Richardson, Brian (ed.) *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.

Richardson, Brian. "Postmodern Narrative Theory." *Foreign Literature Studies* 4 (2010): 24–31.

Richter, David H. "Chicago School." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* . Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie–Lauren Ryan. Oxford: Routledge, 2005: 57–59.

Ricoeur, Paul. "Narrative Time." *On Narrative* . Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1981: 165–186.

Riggan, William. *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First–Person Narrator* . Norman: University of Oklahoma Press, 1981.

Rimmon–Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* . London: Methuen, 1983.

Rimmon–Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (Second Edition). London: Routledge, 2002.

Riobó, Carlos. "*Heartbreak Tango* : Manuel Puig's Counter–Archive." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 127–136.

Romagnolo, "Catherine. Recessive Origins in Julia Alvarez's *Garcia Girls* : A Feminist Exploration of Narrative Beginnings." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska

Press, 2008: 149-165.

Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Techniques of First-Person Novel*. Trans. Miachael Taylor and Harold H. Borland. Storkhom: Almquist & Wiksell, 1962.

Rudrum, David. "From Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition." *Narrative* 13. 2 (May 2005): 195-204.

Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Ryan, Marie-Laure. "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors." *Style* 26. 3 (1992): 368-387.

Ryan, Marie-Laure. "Narrative Cartography: Towards a Visual Narratology." *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Eds. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003: 333-364.

Ryan, Marie-Laure. "Introduction." *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Ed. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004: 1-40.

Ryan, Marie-Laure. "Narrative." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 344-348.

Ryan, Marie-Laure. "On the Very Idea of a Definition of Narrative: A Reply to Marie-Laure Ryan." *Narrative* 14. 2 (May 2006): 197-204.

Ryan, Marie-Laure. "Semantics, Pragmatics, and Narrativity." *Narrative* 14. 2 (May 2006):188-196.

Ryan, Marie-Laure. "Toward a Definition of Narrative." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: 22-35.

Ryan, Marie-Laure. "Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design." *Narrative* 17. 1 (January 2009): 56-75.

Ryan, Marie-Laure. "Temporal Paradoxes in Narrative." *Style* 43. 2 (Summer 2009): 142-164.

Said, Edward. *Beginning: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.

Selden, Raman. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Beijing:

Foreign Language Teaching and Research Press, 2004.

Shen, Dan. "What Narratology and Stylistics Can Do for Each Other." *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 136-149.

Shen, Dan. "Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other." *JNT: Journal of Narrative Theory*, 35. 2 (Summer 2005): 141-171.

Shen, Dan. "How Stylisticians Draw on Narratology: Approaches, Advantages and Disadvantages." *Style* 39. 4 (Winter 2005): 381-395.

Shen, Dan and Dejin Xu. "Intratextuality, Extratextuality, Intertextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction," *Poetics Today* 28. 1 (Spring 2007): 43-87.

Shereen, Fiaza W. "Form, Rhetoric and Intellectual History." *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Ed. Patricia Waugh. Oxford: Oxford University Press, 2006: 233-244.

Shklovski, Viktor. "Sterne's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Eds. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965: 25-57.

Short, Mick. "Epilogue: Research Questions, Research Paradigms, and Research Methodologies in the Study of Narrative." *New Perspectives on Narrative Perspective*. Eds. Willie van Peer and Seymour Chatman. Albany: State University of New York Press, 2001: 339-355.

Stanzel, F. K. *Narrative Situations in the Novel*. Trans. J. P. Pusack. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

Stanzel, F. K. *A Theory of Narrative*. Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Steiner, Wendy. "Pictorial Narrativity." *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Ed. Marie-Laure Ryan. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004: 145-177.

Stern, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Gainesville: University Presses of Florida, 1978.

Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Sternberg, Meir. "Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence." *Literary Criticism and Philosophy*. Ed. Joseph P. Strelka. Uni-

versity Park: Pennsylvania State University Press, 1983:145-188.

Sternberg, Meir. "Telling in Time (Ⅱ): Chronology, Teleology, Narrativity." *Poetics Today* 13. 3 (Autumn 1992): 463-541.

Sternberg, Meir. "How Narrativity Makes a Difference." *Narrative* 9. 2 (May 2001): 115-122.

Sternberg, Meir. "Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New." *Poetics Today* 28. 4 (Winter 2007): 683-794.

Stewart, Garrett. "Painted Readers, Narrative Regress." *Narrative* 11. 2 (May 2003): 125-176.

Thornborrow, Joanna and Jennifer Coates. "The Sociolinguistics of Narrative: Identity, Performance, Culture." *The Sociolinguistics of Narrative*. Eds. Joanna Thornborrow and Jennifer Coates. Philadelphia: Johns Benjamins Publications, 2005: 1-16.

Tomashevsky, Boris. "Story, Plot, and Motivation." *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frameworks*. Ed. Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 2002: 164-178.

Toolan, Michael. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction* (Second Edition). London: Routlege, 2001.

Toolan, Michael. "Language." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: 231-244.

Toolan, Michael. "The Language of Guidance." *Theorizing Narrativity*. Eds. John Pier and José Ángel García Landa. Berlin: Walter de Gruyter, 2008: 307-329.

Toolan, Michael. "Narrative Progression in the Short Story: First Steps in a Corpus Stylistic Approach." *Narrative* 16. 2 (May 2008): 105-120.

Toolan, Michael. *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*. Amsterdam: John Bejamins Publishing Company, 2009.

Turner, Mark. *Death Is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Van Peer, Willie, Jèmeljan Hakemulder and Sonia Zyngier. *Muses and Measures: Empirical Research Methods for the Humanities*. New Castle: *Cambridge Scholars Publishing*, 2007.

Van Peer, Willie. "The Inhumanity of the Humanities." *New Beginnings in Literary Studies*. Eds. Jan Auracher and Willie van Peer. New Castle:

Cambridge Scholars Publishing , 2008: 1-22.

Virtanen, Tuija. "Issues of Text Typology: Narrative—A 'Basic' Type of Text." *Text* 12. 2 (1992): 293-310.

Wall, Kathleen. "*The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration," *Journal of Narrative Technique* 24. 1 (1994): 18-42.

Warhol, Robyn. "The Look, the Body, and the Heroine of *Persuasion* : A Feminist - Narratoligical View of Jane Austen." *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers* . Ed. Kathy Mazei. Chapel Hill: The University of Carolina Press, 1996: 21-39.

Warhol, Robyn. "Feminist Narratology." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* . Eds. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 161-163.

Warhol-Down, Robyn. "Not Quite Not-There: Dickens's Narrative Refusal." Columbus: Ohio State University, 2008.

Wilson, Robert A. and Frank C. Keil (eds.). *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences* . Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.

Winnett, Susan. "Maculate Reconceptions." *Narrative Beginnings: Theory and Practice* . Ed. Brian Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008: 246-262.

Wofford, Susanne. "Epics and the Politics of the Origin Tale: Virgil, Ovid, Spenser, and Native American Aetiology." *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community* . Eds. Margaret Beissinger, Jane Tylus, and Susanne Wofford. Berkeley: University of California Press, 1999: 239-269.

Woller, Joe. "First-person Plural: The Voice of the Masses in Farm Security Administration Documentary." *JNT: Journal of Narrative Theory* 29. 3 (Fall 1999): 340-366.

Yacobi, Tamar. "Interart Narrative: (Un) Reliability and Ekphrasis." *Poetic Today* 21. 4 (Winter 2000): 708-749.

Yacobi, Tamar. "Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un) Reliability." *Narrative* 9. 2 (May 2001): 223-229.

Yacobi, Tamar. "Authorial Rhetoric, Narratorial (Un) Reliability, Divergent Readings: Tolstoy's *Kreutzer Sonata* ." *A Companion to Narrative Theory*

. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005: 108-123.

Yevseyev, Vyacheslav. "Measuring Narrativity in Literary Texts." *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Ed. Jan Christoph Meister. Berlin: Walter de Gruyter, 2005: 109-124.

Young, Katherine. "Narratives of Indeterminacy: Breaking the Medical Body into Its Discourses; Breaking the Discursive Body out of Postmodernism." *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999: 197-217.

Zerweck, Bruno. "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction." *Style* 35. 1 (Spring 2001): 151-178.

陈良梅:《德语叙事理论中的叙述人》,载《同济大学学报》(社会科学版) 2008 年第 2 期。

程锡麟:《当代美国小说理论》,北京:外语教学与研究出版社,2001 年。

海明威:《永别了,武器》,林凝今译,上海:上海译文出版社,1991 年。

李建军:《小说修辞研究》,北京:中国人民大学出版社,2003 年。

李晋、郎建国:《语料库语言学视野中的外国文学研究》,载《外国语》2010 年第 3 期。

马克・吐温:《哈克贝利・费恩历险记》,张万里译,上海:上海译文出版社,1979 年。

马新国:《西方文论史》(修订版),北京:高等教育出版社,2003 年。

聂珍钊:《关于文学伦理学批评》,载《外国文学研究》2005 年第 1 期。

聂珍钊:《英语诗歌形式导论》,北京:中国社会科学出版社,2007 年。

邵锦娣、白劲鹏:《文学导论》,上海:上海外语教育出版社,2002 年。

申丹:《经典叙事学究竟是否已经过时?》,载《外国文学评论》2003 年第 2 期。

申丹:《叙事形式与性别政治——女性主义叙事学评析》,载《北京大学学报》(哲学社会科学版) 2004 年第 1 期。

申丹:《叙述学与小说文体学研究》,北京: 北京大学出版社, 2004 年。

申丹:《叙事学》,载赵一凡等主编:《西方文论关键词》,北京:外语教学与研究出版社,2006 年,第 726-735 页。

申丹:《视角》,载赵一凡等主编:《西方文论关键词》,北京:外语教学与研究出版社,2006 年,第 511-527 页。

申丹:《关于西方叙事理论新进展的思考——评国际上〈首部叙事理论指

南〉》,载《外国文学》2006 年第 1 期。
申丹:《何为“不可靠叙述”?》,《外国文学评论》2006 年第 4 期。
申丹:《总序》,载詹姆斯·费伦、彼得·J. 拉宾诺维茨:《当代叙事理论指南》,申丹等译,北京:北京大学出版社,2007 年,第 1-4 页。
申丹:《何为“隐含作者”?》,载《北京大学学报》(哲学社会科学版)2008 年第 2 期。
申丹:《叙事、文体与潜文本——重读英美短篇小说》,北京:北京大学出版社,2009 年。
申丹等:《英美小说叙事理论研究》,北京:北京大学出版社,2005 年。
申丹、王丽亚:《西方叙事学:经典与后经典》,北京:北京大学出版社,2010 年。
苏珊·S. 兰瑟:《我们到了没——“交叉路口”的女性主义叙事学的未来》,载《外国语文》2010 年第 3 期。
苏珊·桑塔格:《反对阐释》,程巍译。上海:上海译文出版社,2003 年。
谭君强:《叙事理论与审美文化》,北京:中国社会科学出版社,2002 年。
唐伟胜:《性别、身份与叙事话语:西方女性主义叙事学的主流研究方法》,载《天津外国语学院学报》2007 年第 3 期。
亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,北京:商务印书馆,2003 年。
杨文虎:《文学:从元素到观念》,上海:学林出版社,2003 年。
朱光潜:《诗论》,合肥:安徽教育出版社,2006 年。

附录 I

修辞诗学及当代叙事理论：
詹姆斯·费伦教授访谈录

访谈者按语：詹姆斯·费伦(James Phelan)是当今世界最著名的叙事学家之一，后经典修辞叙事学的代表人物，1951年出生于纽约，1977年在芝加哥大学获得博士学位，曾师从"新亚里士多德"学派第二代批评家谢尔顿·萨克斯、韦恩·布思，曾任美国俄亥俄州立大学"叙事研究所"(Project Narrative)所长、英文系主任、"国际叙事学研究协会"主席，现任俄亥俄州立大学"校级杰出教授"(Distinguished University Professor)、《叙事》(*Narrative*)杂志主编、"叙事理论与阐释"丛书(*Theory and Interpretation of Narrative*)主编。迄今为止，费伦发表了有关叙事学、文学研究的论文百余篇，著有《文字组成的世界：小说语言论》(*Worlds from Words: A Theory of Language in Fiction*,1981)、《阅读人物、阅读情节：人物、进程与叙事阐释》(*Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, 1989)、《作为修辞的叙事：技巧、读者、伦理、意识形态》(*Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*,1996)、《活着是为了讲述：人物叙述的修辞与伦理》(*Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*,2005)、《体验小说：判断、进程及修辞叙事理论》(*Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*,2007)、《叙事理论：核心概念与批评对话》(*Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*,2012，与戴维·赫尔曼等人合著)、《解读美国小说：1920—2010》(*Reading the American Novel: 1920—2010*, 2013)等；编有《解读叙事》(*Understanding Narrative*,1994)、《叙事理论指南》(*A Companion to Narrative Theory*, 2005)等。

在本访谈中，费伦主要就修辞叙事学的核心原则和主要目标、修辞叙事

学与“芝加哥学派”的学术渊源、修辞叙事学与其他后经典叙事学之间的互补关系,以及当代叙事理论的发展趋势和未来走向等发表了看法。

尚必武:请问,修辞叙事学有哪些核心原则和主要研究目标?

詹姆斯·费伦(下简称费伦):修辞理论的中心原则是:叙事是作者向读者有目的的交际行为。在这一基本原则下,有不同修辞方法的实践者。如下所述,虽然这些实践者们大都在修辞理论框架下从事研究,但他们的具体研究路线却不尽相同。例如,米哈尔·巴赫金(Mikhail Bakhtin)在《小说中的话语》一文中的研究路线,强调了作者是小说中各种社会话语的对话协调者,沃尔夫冈·伊瑟尔在《隐含读者》和《阅读行为》两部著作中的研究路线,强调了叙事文本的空白以及填充空白的重要性,梅尔·斯滕伯格在《展现模式与小说中的时间顺序》一书及系列论文中的研究路线,强调了作者如何引发读者的好奇、悬念与惊讶。而我的研究路线则是沿着韦恩·布思等人倡导的新亚里士多德主义模式。

我对这一中心原则的建构是考虑到它对于我们理解叙事文本的意义。正如结构主义传统的经典叙事学家所假设的一样,如果叙事是有目的的交际,那么文本就不是自足的结构,而是作者向读者传达目的的方式。这一文本观表明我不仅对叙事文本的形式特征感兴趣,而且对讲述者(作者与叙述者)和读者(受述者、叙事读者、作者的读者以及真实的或有血有肉的读者)也有着同样的兴趣。因此,在我看来,叙事文本的意义产生于作者代理、文本现象以及读者反应之间的循环交流。换句话说,我把文本看作是作者为了以某种方式影响读者而设计的,这些设计又是通过语言、技巧、结构、形式、文本的对话关系,以及读者用来理解文本的文类与规约来加以传达。最后,我把读者反应看作是对这些设计如何通过文本与互文本现象创造出来的功能、指南以及对这些设计的检验。

另外一个主要修辞原则是,叙事尤其是文学叙事,是多重交际的行为,同时涉及我们的阐释能力、伦理价值、情感反应以及审美感知。我的研究主要涉及这些多重层次在具体叙事中的互动,以求揭示叙事如何实现交际行为以及叙事如何可以在普遍意义上适用于广阔范围的交际。

上述最后一句话揭示了这一研究方法的三个主要目标:(1)旨在帮助我们更好地理解和欣赏具体叙事(文学的或非文学的)是多层次的有目的的行为;(2)旨在解释这些有目的的行为的不同成分——叙事成分及其互动方式;(3)旨在发展构成修辞阅读的技巧和原则。

我相信,随着我对下面问题的回答,修辞叙事理论的原则和目标将会变

得更加清晰。

尚必武:您把自己的五部著作《文字组成的世界》、《阅读人物、阅读情节》、《作为修辞的叙事》、《活着是为了讲述》、《体验小说》看作是修辞叙事学的五个篇章。您如何看待这五个篇章之间的相互关系？哪个篇章又是您的最爱？

费伦:我在撰写《文字组成的世界》一书时,当时并不知道它将会成为综合性修辞叙事理论诸多章节中的第一章。我当时只想写一部有价值的博士论文,然后把它写成一部充实的专著。我在撰写该书时,与其说是受到了布思对修辞的强调,倒不如说是受到芝加哥学派对诗学的强调。但是,正如亚里士多德的《诗学》以及第一代芝加哥批评家的著作一样,该书依然带有浓重的修辞色彩。从诗学的角度看,《文字组成的世界》研究了模仿的**路径**,即那些组成叙事语言的东西。该书的目的在于重新考察亚里士多德以及新亚里士多德学派的论点,即在文学因子组成的梯级中,语言排在情节、人物和思想的下面。首先,我认为同那些把文学看成是语言的特殊用法的其他当代文学理论家相比,如斯坦利·费什(Stanley Fish)的情感文体学、戴维·洛奇将新批评研究诗歌的原则用来分析小说,J. 西利斯·米勒的解构主义等,新亚里士多德学派的论点更令人满意。其次,我认为我们需要远离那种文学因子单一论的思想,因为文体的重要性会因不同的叙事作品而有所不同(这就是为什么说西奥多·德莱塞[Theodore Dreiser]是一个伟大的小说家,却是一个蹩脚的文体家),而且因为文体实际上有可能比情节、人物和思想更重要,例如:威廉·加斯(William H. Gass)的《威利大师的寂寞老婆》即是如此。本书的修辞思想在于关注文体选择如何影响读者理解并对人物及人物所处的环境做出反应,以及关注隐含作者及其与虚构读者之间的关系。

如果说《文字组成的世界》研究的是模仿的方式,那么我的第二本书《阅读人物、阅读情节》则是研究模仿的两个对象——人物与情节,尽管我把对情节的关注转移至对进程的关注,而且我也向修辞诗学迈出了重要的一步。我在《文字组成的世界》中提出:那些把文学看作是对语言独特用法的理论家忽略了一个非常重要的问题,即人物和事件虽然必须通过语言揭示出来,但它们却是构成叙事的非语言因素。《阅读人物、阅读情节》努力探讨这一问题,并最终走向了对情节的讨论。我认为,人物是同时起作用的三种功能的整合体,即模仿功能(人物像真人)、主题功能(人物是再现的或理念化的)以及虚构功能(人物是艺术建构,他在更大的叙事建构中扮演一定的角色)。在不同作品中,这三种功能之间的相互关系也会不同,这主要

依赖于叙事进程如何引导"作者的读者"的兴趣。我的研究从"事件序列"的情节转到文本动力与读者动力相结合的进程,即文本运动的内在逻辑以及读者对这一运动的反应,我在没有放弃诗学兴趣的同时,走向了布思的修辞学说。《阅读人物、阅读情节》也标志着我对阅读伦理的关注,尤其是我在该书中对《永别了,武器》中的人物凯瑟琳·巴克利的讨论。

《作为修辞的叙事》完成了我对修辞诗学的转向。第一,该书的导论包括了我对修辞性叙事的第一次界定(某人在某个场合为了某个目的向某人讲述某件事情)。第二,该书的导论也试图在解构主义或那些想要放弃"真实",倾向于强调知识、现实的社会修辞建构的与新实用主义者相关的修辞批评气候中,为我的修辞方法寻找空间。第三,本书的主要内容在于通过一定范围的分析,包括人物叙述以及从新的视角研究托尼·莫里森《宠儿》中的读者动力,努力展示修辞方法的作用。

《活着是为了讲述》延续了我在《作为修辞的叙事》一书中对人物叙述的讨论,并努力丰富和完善人物叙述理论。从这种意义上来说,该书是研究被亚里士多德称之为模仿技巧或**方式**的,尽管它还是以修辞诗学的模式来完成的,但其重点在于伦理,尤其是四种伦理取位及它们之间的相互关系。此外,该书致力于辨别不同类型的人物叙述(例如,六种类型的不可靠叙述、限制型叙述、压制叙述以及面具叙述等),并由此考察了不同类型的人物叙述对读者的影响。

《文字组成的世界》聚焦于模仿的路径,《阅读人物、阅读情节》聚焦于模仿的对象,《活着是为了讲述》聚焦于模仿的方式,而《体验小说》则聚焦于修辞诗学中模仿的目的。这即是说,该书没有把叙事因子划分成单一的因素,而是讨论了一个更大范围的问题,即在具体实践中作者如何向读者的多层次交流。该书的主要理论观点是,不同的读者可以共享相似的阅读体验,而共享阅读体验的可能性在于通过作者对进程的控制以及作者对阐释判断、伦理判断、审美判断等三种叙事判断的引导。该书还努力确立修辞方法与其他方法之间的关系,尤其是"文化主题学",第一代、第二代"芝加哥学派"等。

我可以理解你为什么会问哪本书是我的最爱,但对我而言,这就等于问一个父亲最喜欢他的哪个孩子。换句话说,这五本书都是我的最爱。

尚必武:很多中国学者对"芝加哥学派"都较为陌生。您是否可以简单地介绍下这一学派的主要论点与现状,以及它与修辞叙事理论之间的渊源关系?

费伦:无论是"芝加哥学派批评"还是"新亚里士多德批评",都是指20世纪30年代以芝加哥大学为中心的批评运动,其影响一直延续到今天。"芝加

哥学派"第一代批评家主要包括 R. S. 克莱恩、理查德·麦肯恩(Richard McKeon)、艾尔达·奥尔森、诺曼·麦克莱恩(Norman Maclean)、W. R. 基斯特、伯纳德·温伯格(Bernard Weinberg)等。他们的中心课题在于以亚里士多德的《诗学》为基础,发展一门研究文学的方法,进而可以充分地研究从亚里士多德至今的多种多样的文学作品。这一目标意味着,他们特别想仿效被他们认为是《诗学》的主要方法论动机:从"舞台上起作用"的效果回溯至文学创作中引发这些效果的原因。例如,R. S. 克莱恩会问他的学生,如果亚里士多德不是努力解释萨福克里斯(Sophocles)的悲剧,而是莎士比亚的悲剧,那么《诗学》会有什么不同?第一代批评家提出了如下几个重要原则:(1)文学作品主要是对人类情感和行动的再现,因此同情节和人物相比,语言是次要的文学因素。这一原则直接与芝加哥学派的主要竞争者新批评的基本原则是对立的,新批评把语言的独特用法,以及语言表达反讽、张力和复义的能力看作是文学的精髓。(2)文学作品可以被分成模仿和教益两大类型。模仿类作品的主要目的是为读者提供重要的情感经验,例如激起读者的同情和恐惧,以及对这些情感的发泄。诸如讽刺剧或滑稽剧等教益类作品的主要目的是教导读者接近真理。就叙事理论而言,第一代批评家最重要的论文就是 R. S. 克莱恩的《情节之概念与〈汤姆·琼斯〉的情节》一文,发表于由克莱恩主编的文集《批评家与批评》(*Critics and Criticism*, 1952)。在该文中,克莱恩区分了"情节"与"物质行动"(material action),这一区分与俄国形式主义者对"法布拉"和"休热特"所作的区分相似,但又不完全相同。物质行动类似于"法布拉",但是情节不仅指"休热特",而且还指经过处理和塑造的、激发读者具体情感的"物质行动"。我所提出的"进程"理论深受克莱恩情节观的影响。

"芝加哥学派"的第二代批评家主要有韦恩·布思、谢尔顿·萨克斯(我的博士论文指导老师)以及拉尔夫·拉德尔(Ralph W. Rader)等。同布思和拉德尔相比,萨克斯较为严格地延续了第二代批评家的原则。他在《小说与思想的形态》(*Fiction and the Shape of Belief*, 1964)一书中,主要做出了两大贡献:(1)他在发展克莱恩的情节研究的同时,也扩大了模仿与教益之分的效果,他区分了三种不同目的的文类:小说、寓言和讽刺。讽刺的目的在于嘲笑作品之外的对象(人物、体制、事件)。寓言的目的在于使得读者确信关于世界的某些真理或一系列真理。小说的目的在于再现人物,这些人物在经历冲突性质的场景后,走向了自己的最终命运。就这一方面而言,萨克斯把小说等同于主要以行动为结构的叙事虚构作品。朝着厄运方向运动的小说是悲剧;朝着幸福方向运动的小说是喜剧;而朝着中间方向

运动的小说则是严肃的作品。悲剧和喜剧的部分力量在于,它们提前预示了结局,因此读者不会聚焦于将要发生什么,而是聚焦于如何发生什么。(2)通过聚焦于小说家的伦理信仰和这些伦理信仰在不同叙事文类中的具体表达之间的互动关系,萨克斯发现“思想”在叙事中扮演着一个更为重要的角色。在寓言中,小说家不需要解释他们积极的伦理信仰,尽管他们的讽刺会辨别出他们所拒绝的伦理位置。在行动结构的小说中,伦理信仰构成了对人物判断的基础,尽管在萨克斯看来,作品的目的不是在于劝服读者接受那些信仰。

拉德尔和萨克斯都曾在加州大学伯克利分校有过数年的执教经历,他们彼此之间也自然受到了对方思想的影响。他们两人都坚信共享经验的可能性。事实上,与其说他们把批评的任务看作是生产关于我们经验的新知识,倒不如说他们把批评的任务看作是把我们在某种层次上已经掌握的知识加以显性化和系统化。在这种意义上说,他们之于文学批评,就好比乔姆斯基(Noam Chomsky)之于语言学。但是拉德尔和萨克斯也有各自不同的见解。拉德尔把他与萨克斯的不同看法和自己的个人论点结合起来,极大地扩充了第一代批评家的思想。拉德尔认为模仿与教益的区分过于严格,他指出,被萨克斯称之为小说的作品通常结合了一定的行动结构,展示了作者想要读者接受的某些教益思想。拉德尔还是作者意图的大力倡导者,他经常努力辨别被他称之为具体作品的传记谱系。但是,他又用作品的形式来检验他关于传记谱系的观点。在这种意义上说,他关于传记谱系的观点不是关于作品的“预先结论”(a priori conclusion),而是用来检测作品具体结构的臆测。

韦恩·布思也是克莱恩的学生,他把研究的重点从诗学转向了修辞。与萨克斯和拉德尔不同,布思没有致力于不同作品之间的区别以及不同种类的具体作品的结构原则,他把这些研究融入到一个更大范围的课题,以探寻作者和读者可以通过文学作品相互交流的方式。布思在《小说修辞学》一书中对《汤姆·琼斯》中叙述者的评论,表明这一转向对他的意义。克莱恩认为,小说的喜剧情节使得读者能在汤姆和索菲亚订婚时感受到最大可能的满足,他进一步得出结论:叙述者过于以纯粹装饰性的方式介入叙述。但是布思则认为,叙述者与读者关系之间的路线有一定的愉悦和价值,这种愉悦和价值不作用于读者对行动和结构的反应。此外,既然叙述者是菲尔丁本人的戏剧性化身,那么这种关系的路线几乎与涉及汤姆和索菲亚的行动和结构的路线是同等重要的。通过用修辞来涵盖诗学,布思为他对伦理研究的兴趣铺平了道路,因为读者和作者之间的一个重要交流就是价值观

的交流。

我在很多方面都受到了这一批评传统的影响,我视自己的研究介于第一代批评家和第二代批评家之间,我用“修辞诗学”来形容自己的研究(可参照我对第一个问题的回答)。詹姆斯·巴特斯比(James Battersby)、彼得·拉宾诺维茨、戴维·里克特、玛丽·多伊·斯普林格(Mary Doyle Springer)、巴布拉·弗莱(Barbara Foley)、迈克尔·博德曼(Michael Boardman)、伊丽莎白·朗兰(Elizabeth Langland)、哈里·肖以及其他人也对“芝加哥学派”的第三代批评做出了重要的贡献。

尚必武:当代叙事理论有哪些发展趋势与特征?

费伦:当代叙事理论是一个范围广阔、充满多样性的学科,不仅包括了认知叙事学、女性主义叙事学、修辞叙事学等在内的不同理论旨趣,而且也覆盖了从叙事伦理到“非自然叙事”等多个论题。审视这些多样化研究的一个重要途径就是,考察我们在期刊和丛书上所要发表的研究成果。下面,就是这些不同研究种类的“清单”,当然我必须强调的是,这个清单没有穷尽所有的种类,是不完全的。

(1)**对叙事要件的研究。**在期刊上,同情节、人物和场景相比,我们发表了更多关于叙事话语的文章,但是我对此没有过多的关注,因为故事的基本要素依然是叙事理论家的研究兴趣所在。在丛书上,我们出版了爱玛·卡法莱勒斯的《叙事因果》一书,该书对情节和因果关系做了非常精细的研究。关于叙事话语的文章包括乔纳森·卡勒对“全知叙述”的重新评价,现在又刊发了保罗·道森(Paul Dawson)的《全知叙述的回归》一文。其他的例子,如亨里克·尼尔森(Henrik Nielsen)的《第一人称小说的非个性化声音》一文,以及鲁迪格·海因策(Ruediger Heinze)关于人物叙述的模仿性违规的文章。在丛书上,德布拉·马利娜(Debra Malina)的《打破框架:元叙事与主体建构》一书则是关于叙事话语研究的一个例子。

(2)**把叙事形式连接到更大影响的研究。**这其中既有政治的影响,如马格利特·霍曼斯(Margaret Homans)关于“领养叙事”的研究,也有情感或伦理的影响,如苏珊尼·基恩对“叙事情感”的研究。在丛书上,我们即将出版帕特里克·霍根关于“叙事与民族主义”一书,该书非常有力地展示了叙事如何被经常用于提高民族意识。

(3)**努力深化或修改具体研究方法的方法论研究。**《叙事》杂志纪念韦恩·布思的专号上所刊载的几篇论文,展示了修辞模式下的方法研究。另外一个例子就是戴维·赫尔曼关于“认知叙事学新方向”的文章。在丛书中,我们出版了莉莎·曾希恩《我们为什么阅读小说》一书,该书是对认

知叙事学的一个独特贡献。

(4) **连接形式与历史的研究。**例如,从莫妮卡·弗鲁德尼克关于建构"历时叙事学"的努力,到爱米莉·斯泰因莱特(Emily Steinlight)关于《荒凉山庄》和广告的研究。在丛书中,伊丽莎白·朗兰的《讲述童话:维多利亚文学和文学中的性别与叙事形式》一书研究了该书副标题所提到的连接关系。另外一个鲜明的例子,就是戴维·里克特的《罗曼司的进程:文学历史学与哥特小说》,该书把文学史的问题放置在研究的中心。

(5)**用批评理论的其他分支来探讨与叙事论题之间关系的研究。**例如,格列格·福泰尔(Greg Forter)的文章把弗洛伊德与卡鲁西(Cathy Caruth)的创伤理论联系到福克纳的作品、琼·怀特(Jean Wyatt)的文章则是关于莫里森《宠儿》中的"事后性"(Nachtraglichkeit),他们都利用了精神分析的成果,不仅丰富了我们对于创伤和叙事之间关系的理解,也加深了我们对他们具体研究的作品的理解。在丛书中,罗宾·沃霍尔《大声地哭出来》利用了关于"男性气质"与"女性气质"的文化建构理论以及对欲望和情感的非心理解释,分析了通俗文化叙事与被她称之为"女性情感"之间的关系。

(6)**关于叙事转向的研究。**在期刊上,我们已经发表了为数不少的关于叙事与医学,叙事与残疾、法律,以及叙事身份的研究。目前,丛书上还没有关于这方面的著作,但是我期待我们将来会有更多关于这方面的论著问世。

(7)**把叙事实践作为理论来源的研究。**无论是期刊还是丛书都坚信理论与实践之间的双向交流,因此杂志和丛书包含了很多这一模式下的研究。但有时,叙事实践也占据了中心地位。例如,阿维娃·布列夫尔(Aviva Briefel)的研究旨在努力辨别被她称之为"幽灵无意识"的亚文类,即死去的人物得到授权,否定自己的死亡。在丛书上,布莱恩·理查森的《非自然的声音》,聚焦于非自然叙事,可以看作是这一类型的另一个例子。

尚必武:与经典叙事学不同,后经典叙事学不是单一的学科,而是一个繁杂的"批评画框",是包含了女性主义叙事学、认知叙事学、修辞叙事学、跨媒介叙事学等诸多后经典方法的杂合体。请问,修辞叙事学与其它后经典叙事学之间存在怎样的关系?

费伦:修辞理论对其他理论的洞见是开放的,我希望其他理论对修辞理论的洞见也是开放的。修辞理论与其他后经典叙事理论之间并不存有争议,尽管它们所研究的问题不尽相同。最近,我对艾伦·帕姆尔关于伊恩·麦克尤恩的小说《爱无可忍》的分析写了一篇回应文章,该文即将发表于《文体》

杂志。帕姆尔之所以邀请我对他的文章加以回应,是因为他对基于认知叙事学之上的关于意识再现问题的探讨,尤其是他称之为“脑内思维”(intramental thinking)和“脑际思维”(intermental thinking),使得他需要研究伦理判断和审美判断的问题。我在回应文章中,也注意到了两种方法之间的基本协调性,尽管帕姆尔对意识再现的探讨方式和我对进程的探讨方式,产生了不同的阐释判断、伦理判断和审美判断。再如,莉莎·曾希恩在《我们为什么阅读小说》中吸取了我对不可靠叙述的分析,但同时她又在分析中加入了如何辨别不可靠叙述者的自我意识性这一重要元素,如:理查森的洛夫莱斯和纳博科夫的亨伯特迷失自我,成为他们对自我做出不可靠陈述的来源。此外,艾利森·蔡斯在《叙事理论指南》的文章中,在致力于女性主义叙事学研究的同时,也富有成果地介入了修辞理论研究。

修辞理论对于非文学叙事和跨媒介叙事研究也有兴趣。在《叙事》杂志纪念韦恩·布思的专号中,戴维·里克特的文章研究了电影叙事中的伦理,彼得·拉宾诺维茨的文章研究了指称的修辞。我个人在《叙事》杂志的“编辑手记”和我在《PMLA》杂志上发表的《竞争中的叙事》一文,都展现了这一兴趣。

尚必武:您如何看待修辞叙事学或叙事学的未来发展?

费伦:首先是朝着叙事学的方向发展。我认为,叙事转向依然有着重要的影响。叙事理论家需要考察不同语境中的叙事(法律、商业、政治、医学等)和不同媒介中的叙事(电影、电视、绘图小说、拼贴画等)是否与文学叙事有所不同,以及这些不同点和相似点对于研究文学叙事的叙事理论有何意义?我充分期待认知叙事学、女性主义叙事学、“非自然叙事学”以及其他语境主义叙事学可以继续成为重要的方法。在修辞叙事学范畴内,我期待着伦理与美学,包括它们之间的相互关系和差异可以得到更多的关注。我也期待自己和他人的研究能够得到更多的回应和关注。我也想在非虚构叙事和视觉叙事上能够有更多的研究。简言之,还有很多很多有价值的研究课题值得开展,我敢肯定每个课题都可以产生丰富的成果。

尚必武:您对当前中国的叙事学研究有何印象?对于中国叙事学研究的未来发展,您有什么建议?

费伦:我看到了中国学者对叙事理论的极大兴趣,无论是有经验的学者还是年轻的学者都给我留下了深刻的印象。北京大学的申丹教授,她给我的印象最为深刻,她为推广叙事理论做出了巨大的贡献。我遇到的一些年轻学者,像你,还有唐伟胜,他曾经也是“叙事研究所”的访问学者,都很聪明,很勤奋,对叙事学这一领域很投入。我认为,中国叙事学研究的前景非常光

明,我把中国看作是国际叙事学研究的一个重要基地。

同时,我认为自己对中国叙事学的了解还不够充分,因此不能给中国叙事学的未来发展提出建设性的建议。基于这样的前提,我或许可以提一点不太重要的意见。如果中国和西方都能平等地交换关于叙事和叙事理论的思想,对彼此都将大有裨益。中国叙事理论家非常了解西方的叙事传统和叙事理论,但是西方的叙事理论家却对中国的叙事传统知之甚少。如果我们能在中西方的叙事传统上有更多的交流,那么我们彼此之间就可以更好地相互学习,彼此之间的关系也会更加富有成果。

附录Ⅱ

叙事学研究的新发展：戴维·赫尔曼教授访谈录

访谈者按语：戴维·赫尔曼（David Herman）是美国俄亥俄州立大学“艺术与人文杰出教授”（Arts and Humanities Distinguished Professor）、“叙事研究所”（Project Narrative）创始所长。赫尔曼教授目前除了担任《故事世界：叙事研究学刊》（*Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*）杂志主编、“叙事前沿”丛书（Frontiers of Narrative）主编外，同时兼任《叙事》（*Narrative*）、《叙事理论学刊》（*Journal of Narrative Theory*）、《现代小说研究》（*Modern Fiction Studies*）等九种国际刊物和丛书的编委。著有《普遍语法与叙事形式》（*Universal Grammar and Narrative Form*, 1995）、《故事逻辑：叙事的问题与可能》（*Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, 2002）、《自然语言的叙述》（*Narration in Natural Language*, 2005）、《叙事的基本要件》（*Basic Elements of Narrative*, 2009）、《叙事理论：核心概念与批评对话》（*Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, 2012，与詹姆斯·费伦等人合著）、《故事讲述与心灵科学》（*Storytelling and the Sciences of Mind*, 2013），编有《作为复数的后经典叙事学：叙事分析新视野》（*Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, 1999）、《叙事理论与认知科学》（*Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, 2003）、《劳特利奇叙事理论百科全书》（*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005）、《剑桥叙事指南》（*The Cambridge Companion to Narrative*, 2007）、《叙事理论教学》（*Teaching Narrative Theory*, 2010）、《心灵的涌现：英文叙事话语的意识再现》（*The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, 2011）等，发表学术论文一百八十余篇。作为“后经典叙事学”的提出者与领军人物，赫尔曼教授在当今叙事学界有着崇

高的学术声誉和重要影响。

在这篇访谈中，赫尔曼就“后经典叙事学”的提出语境、后经典叙事学多重分支之间的相互关系、“故事世界”的理念与研究方法、当代叙事理论的特征与走向，以及叙事理论教学等重要论题发表了看法。

尚必武：让我们从“后经典叙事学”这一概念说起吧。据我所知，大约在十年前，您在《认知草案、序列和故事：后经典叙事学的要素》(1997)一文中，就已经提出了“后经典叙事学”。但“后经典叙事学”真正被学界所认可，成为当下叙事学研究的通用词汇，则是《作为复数的后经典叙事学：叙事分析新视野》(1999)一书出版之后的事情。请问，您当时为什么想到使用“后经典叙事学”这一概念呢？或者说，叙事学在何种意义上走向了“后经典”？在我看来，经典叙事学与后经典叙事学之间的区分应该不仅仅是时间上的问题(譬如说，经典叙事学发轫于20世纪60年代，而后经典叙事学崛起于20世纪80年代末90年代初)。

戴维·赫尔曼(下简称赫尔曼)：1993年，我参加了在杜克大学召开的“数学与后经典理论”(Mathematics and Postclassical Theory)学术研讨会。我之所以提出“后经典叙事学”这一概念，是受到了部分会议论文的启发。在这届研讨会之后的几年里(后来，我阅读了一些正式发表的会议论文，尤其是我读研究生的时候，阅读了老师阿尔卡迪·普鲁特尼斯基[Arkady Plotnitsky]的论文)，我开始想把经典物理学与后经典物理学之间的对立，用来类比于由巴特、格雷马斯、热奈特、托多洛夫等人开创的结构主义叙事学与被结构主义理论家无法采用或被他们忽视的叙事研究框架之间的对立。

更具体地说，在爱因斯坦、波尔(Niels Bohr)等后经典物理学家看来，牛顿的经典物理学并不是“无效的”(invalidated)。相反，后经典框架试图扩大早期牛顿模型的应用范围。牛顿物理学可以很好地描述和预测像椅子、自行车等中等体积的物体的运动，但是对于更大的或是更小体积的物体的运动，如星系的进化和粒子加速器内部的粒子变化等，就不太适用。如果要解释这些现象，就需要一个有着更大应用范围的理论——牛顿模型则可以被看作是该理论中的一个“特殊个案”(a special case)。同理，在叙事研究的后期发展中，结构主义叙事学并不是无效的。相反，这些发展揭示出：尽管研究故事的学者可以依赖结构主义方法来研究叙事的某些方面，但是叙事分析的范围——需要被研究的叙事现象的范围，要远比结构主义叙事学家们想象的大得多。

有必要指出的是，在那些研究“面对面交际的故事讲述”(storytelling in

face-to-face interaction)的学者中,也同样存在一个转向——对叙事分析模型的应用范围有着类似的重新思考。加速这一转向的是这样一个认识,即:虽然语言学家威廉·拉波夫在《叙事句法中的经验转换》(1972)等研究中建构的分析模型适合于分析自然语言叙事的一个重要部分——访谈中的故事,但不一定适用于分析其他的故事讲述情境,如同等地位的人之间的非正式对话、闲聊,家庭成员在饭桌上的对话等。不同交际环境下的叙事具有不同的形式和功能。例如,在同等地位的人之间的对话中,为了可以讲述他们的故事,可能参与者都想取得发言权。对发言权的竞争将会极大地影响他们讲述故事的形式:在某些重要情况下,故事讲述者除了只保留最重要的信息外,可能会省略所有的其他信息,以便努力表达他们叙事的意义,即为什么别人要听他们说,而不是打断他们。同时,这一语境下的叙事可能具有在访谈语境下所没有的某些社会地位或讲述者的"面子"。因此需要发展一些新的、更加丰富的模型来解释交际中故事讲述的结构与模式——拉波夫的解释模型就成了更大范围内故事讲述情境中的一个"特殊个案"。

从更大的范围来说,叙事学研究的焦点也存在类似的扩大现象。有两个因素导致了叙事学研究焦点的扩大:(1)意识到叙事分析涵盖了跨越媒介的故事讲述,而不仅仅局限于文学叙事;(2)吸纳了一些新概念和新方法,这是早期的叙事学家在创立叙事学这门学科时所使用的分析工具中所没有的。这些概念和方法来源于"后索绪尔语言学"(话语分析、可能世界语义学等)、人种学、性别理论、哲学伦理学、认知科学、电影和媒介研究等。例如,性别研究直接对叙事中的人物刻画和叙述模型提出了性别身份的问题;认知叙事学家的研究前提与认知科学的理念是相似的,叙事既是理解的手段,也是阐释的目标。

因此,你说经典叙事学与后经典叙事学之间的区分不仅仅是时间上的问题是完全正确的。它们之间的区分反映了对叙事研究范围和分析方法的不同理解。因此,我在《复数的后经典叙事学:叙事分析新视野》一书的"导论"中说:"虽然后经典叙事学(不能将它与后结构主义叙事理论相混淆)把经典叙事学视为自身的'重要时刻'之一,但它的鲜明之处在于吸纳了新的研究方法与研究假设,打开了叙事功能与叙事形式研究的诸多新视角。"①

尚必武:我非常赞同您关于叙事学研究焦点扩大的说法。同结构主义叙事学相比,后经典叙事学的鲜明特征主要表现在两个方面:媒介与方法。但不论哪个方面都使得后经典叙事学具有复数性质。就媒介而言,后经典叙事

① Herman, "Introduction: Narratologies," pp. 2-3.

学超越了单一的文学叙事,走向了跨媒介叙事学,如:数字叙事、音乐叙事、法律叙事、图像叙事等;就研究方法而言,后经典叙事学超越了单一的"索绪尔语言学"方法,出现了女性主义叙事学、认知叙事学、修辞叙事学、后殖民主义叙事学等。同大量探讨经典叙事学与后经典叙事学之间关系的论著相比较,对复数的后经典叙事学内部关系的研究似乎成了叙事学界的一大盲点。那么,您是如何看待后经典叙事学的复数性,以及复数的后经典叙事学之间的相互关系?

赫尔曼:这个问题问得非常好。说明叙事学正在以惊人的速度发展,其主要任务不再像结构主义者那样,吸纳新的概念和方法用于叙事研究。相反,它现在有着更大的目标,即要重新审视叙事研究的范围和目的,而目前最紧迫的任务在于思考一系列方法之间是如何相互联系。换言之,如果后经典叙事学的第一阶段在于引入结构主义理论之外的思想,重新评价经典模式的可能性与局限,那么在第二阶段就出现了新的挑战。现在所要做的就是加强女性主义、跨媒介、认知以及其他各种后经典方法之间更为紧密的对话。就此而言,我建议叙事理论家可以首先并置新方法对于叙事现象的描述(叙述、视角、人物等),接着检验这些描述的重合面,然后再探讨在那些不重合的描述面上,这些新方法在多大程度上可以互为补充,由此绘制各种后经典方法之间相互关系的图式。① 此外,这些新方法可以努力合作来实现叙事研究所没有实现的总体目标:更为深入地理解什么是故事,以及故事的运作机制。

为了更好地说明这一论点,下面我以我的一个研究课题《绘本小说中的多模态故事讲述与身份建构》("Multiple Storytelling and Identity Construction in Graphic Narratives")来加以说明。该课题聚焦于绘图叙事中文字—图像之间的结合。更准确地说,是探讨文字与图像的结合如何激发阐释者对"故事世界"中人物的推断。换句话说,就是研究具有一个以上符号渠道的文本如何激发对处于叙事世界中"代理者"(agents)的推断。颇有意义的是,当结构主义叙事理论家在开创叙事学这一研究领域时,他们并没有对叙事的两个重要维度加以评论:(1)故事指称或创造世界的潜力;(2)媒介的具体性,即故事讲述的方式,包括创造世界的方式都可能会受到特定符号环境表达能力的影响。这两个维度就是我所研究的中心论题。但如何把后经

① "在回答这一问题时,我只谈到了后经典框架在不重合的层面上如何可以互补。但是,我非常感谢尚必武,他指出:对这一问题的完整回答需要讨论各种方法之间的冲突性与互补性。"——赫尔曼

典叙事学的各个分支结合起来,探讨"多模态叙事"(multimodal narratives)的指称维度?或更具体地说,如何探讨代理者在绘图叙事文本的叙事世界中的再现?

我认为,在这些语境下,恰当的处理方式应该是通过对叙事现象的研究兴趣来综合或整合各种方法,而不是试图事先综合一些方法,然后再"由上而下"地应用这些被综合了的各种方法。在我个人的研究中,我发现有必要结合**认知叙事学**与**跨媒介叙事学**的方法。文本线索如何激发对故事世界的推断或我们称之为创造世界的叙事方式,构成了与认知叙事学密切相关的一个话题,或构成了与故事讲述行为有关的心理方面的研究,无论这些讲述行为是在哪里、以什么样的形式发生。认知叙事学家通过研究叙事结构的多重维度以及意义理解的模式,丰富了结构主义者关于人类智力的原初基础。为了实现这一目标,我们既可以把故事看作是阐释的对象,也可以把它看作是组织和理解经验的手段,是一种思维工具。我的文章中对"叙事创造世界"(narrative worldworking)的研究,主要聚焦于话语模型提示的认知过程(或推断),包括绘图叙事中图像和语言激发的认知过程、特定故事世界的本体地位、存在物以及时空形态等。一般说来,故事世界可以被看作是让阐释者形成对于情景、人物、事件的推断框架,叙事文本或叙事话语有可能明确地提到也有可能只是暗示这些情景、人物和事件。与此相对照,叙事也可以给大脑塑造和修改故事世界提供蓝图。认知叙事学的一个关键问题是,什么清晰地组成了建构世界的叙事实践?这与科学工具、逻辑推理以及其他再现模式的读取方式是相对立的。我的研究探讨了在叙事语境下,推断对于理解故事世界的代理者在建构世界实践中的中心地位。

与此同时,关于具体媒介的问题属于跨媒介叙事学或跨媒介叙事研究的范畴。与经典的结构主义叙事学不同,跨媒介叙事学不赞同关于"法布拉"(fabula)或叙事的故事层面(即讲述内容)不会随着媒介(再现方式)的改变而改变的说法。但它也认为,由于部分地依赖于"源媒介"(source media)和"目的媒介"(target media),故事的精髓也可以或多或少地被完整或可以被辨认地"重新媒介化"(remediated)。因此,跨媒介叙事学的前提是,只要故事是叙事文本类型的实体,那么以不同媒介传递的故事就会共享某些特征,虽然故事讲述实践会受到与特定符号环境相关的优缺点的影响。在多模态故事讲述或通过多种符号媒介来激起故事世界的叙述形式中,这些优缺点相互作用。因此,这一领域的研究,也可以给研究绘图叙事中代理者的"视觉与言语再现"(visual-verbal representations)提供启示。

同理,其他领域之间也是相互联系的。例如,女性主义叙事学对于研究

绘图叙事再现人物同性别陈规作斗争是有联系的。但是,我这里所讲的主要意思是,对具体叙事现象的研究,如绘图叙事的人物刻画,是理解各种后经典方法之间如何相互关联、相互补充的最佳方式。事实上,我们现在所处的位置是,不是思考它们之间的种种关系,而是最好结合研究的中心问题,整合所需要的工具来回答这些问题——有时可以从完全不同的叙事研究传统中获得这些工具。

尚必武:自您首次提出"后经典叙事学"这一术语以来,至今已经过了十年的时间。回顾这十年来的后经典叙事学研究,您认为我们在这一领域取得了哪些骄人的成绩?还存有哪些不足或有待继续探讨的地方?

赫尔曼:我认为后经典叙事学的一个主要成就在于,这一领域下的实践者们已经把各自的研究看作是对更大的、多样的、连贯的研究体系的贡献——这个大的学科包括了很多叙事研究的方法和目标。如果对这一领域的研究者做个调查的话,我感觉女性主义叙事学家、数字叙事学家、认知叙事学家以及跨媒介叙事学家都会认为自己是在从事一项共同的事业,即发展、检测和修正故事及其运作方式的模型,同时也共同致力于理解叙事如何遍布于其他的社会文化实践以及意义的生产过程。

如果回到我对第二个问题的回答,在涉及后经典叙事学不同分支之间的相互关系时,还有很多事情要做——一个领域的方法和概念如何被运用到另一个领域之中。例如,语料库叙事学研究大型叙事语料中的特征分布,这与把观点仅仅建立在对一两个文本分析的个案研究方法是相对立的。挑战不仅仅在于要在大的后经典叙事学标签下把这些定量方法和定性方法结合在一起,而且还在于为两种不同方法的实践开辟交流的渠道,这样即便它们各自的主要发现不一致,但至少也是可以协调,甚至是可以比较的。这个例子进一步揭示了存在于这个领域内更大范围的挑战:给叙事的人文研究方法和社会—科学方法创造更多的交流机会。例如,在文学叙事学与研究日常交际中故事讲述的人种学和社会语言学方法之间的交流。围绕文学叙事研究和日常生活中故事讲述的分析,产生了大相径庭的研究传统,那些想在这两个传统之间架起桥梁的学者,需要确保当他们在使用诸如**叙述、事件、视角**等最基本概念时,他们不是各有所指。当叙事转向跨越越来越多的研究领域的时候,需要建立共同基础的难度也就越大。我们还需要明白,叙事的范围大得足够容纳不同的学科兴趣和研究重点,但并不是大得让**故事**开始包括所有的事情。那样的话,故事也就等于什么都没有包括了。

尚必武:您在回答叙事学研究的各种后经典方法之间相互关系的时候,不断地提到一个术语"故事世界"(storyworlds)。这一术语还是您主编的一本叙

事学期刊的刊名。请问,您在选择刊名的时候,为什么使用“故事世界”而不是“叙事世界”(narrativeworlds),而且后者的涵盖范围还似乎更为广阔?作为《故事世界:叙事研究学刊》(*Storyworlds: The Journal of Narrative Studies*)的主编,您能否向我们解释下“故事世界”的具体含义,以及研究“故事世界”的基本方法、主要目标和研究前景?

赫尔曼:要回答这个问题,我需要对第二个问题做一点补充。

我对“故事世界”这一术语的使用可以追溯到《故事逻辑》(*Story Logic*, 2002)一书。在该书中,我把“故事世界”界定为由叙事或明或暗地激起的世界,无论是书面形式的叙事,还是电影、绘本小说、手语、日常对话,甚至是还没有成为具体艺术的故事,例如:我们脑子里思考的准备向朋友讲述的关于我们自身的故事、编剧写的电影剧本等。故事世界是被重新讲述的事件和情景的心理模型,什么人以什么方式在什么时间、地点,出于什么原因,同什么人或对什么人做了什么事。相反,叙事的人为现象(文本、电影等)为心理故事世界的创造和修改提供了蓝图。在印刷叙事中,这些蓝图由(书面)语言的表达手段所构成,这些表达手段不仅仅包括单词、短语、句子,也包括排版形式、印刷页面的空白分布(包括提示小节的空白、新段落的首行缩进等)以及(潜在性的)图表、素描和示意图等。而在图画小说中,非语言形式扮演一个更加突出的地位:对人物在再现场景中的安排、“语言气球”(speech balloons)的形式、画面中再现场景构成了更大的图像和文本因素的序列,能传达关于故事世界的信息,与小说和故事中只有语言渠道而没有图像渠道相比,这种传达方式是不同的。同样,面对面讲述故事的交际者、电影的观众以及通过计算机媒介参与故事讲述的人,使用各种不同的线索,建构事件的时间链、建构事件发生的大时空环境、建构所有参与事件的人物,以及建构人物所经历的构成叙事性核心特征的破坏性或非常规性事件的“工作模型”(working model)。[①]

尽管在使用“故事世界”这个术语时,似乎我看重的是叙事世界而不是编码和激发叙事世界的文本蓝图,实际上,我把这个术语看成是描述过程的所有方面,包括运用文本设计来包含关于叙事世界的信息或引发对叙事世界的推断,以及存在于叙事世界中的认知、情感经历。在《故事逻辑》及其之后的研究中,我在发展“故事世界”这一概念的时候,我的目标进一步

---

① “在我即将出版的新书《叙事的基本要件》中,我更加全面地论述了颠覆性和越界性的事件,违反了世界经典秩序的事件构成了叙事性的核心特征,即某个或一系列属性使得给定的再现或艺术被理解为叙事。”——赫尔曼

走向了认知叙事学的研究课题或者(重新强调我在回答前几个问题时的定义)研究与心理相关的故事讲述行为。聚焦于故事世界这一理念,不仅可以使我的研究建构在认知心理学家、语篇分析家、心理语言学家、语言哲学家以及其他研究人员对于人们如何创造和理解文本与话语的研究的基础之上,而且也可以同这些研究展开对话。从其他相关领域中引入的概念有:指称中心(deictic centre)、心理模型(mental model)、情景模型(situational model)、话语模型(discourse model)、语境框架(contextual frame)、文本世界(text world)、可能世界(possible world)等。这些概念以及围绕这些概念的研究传统旨在解释文本模式与情景或它们所代表的世界之间的链接关系。

我之所以集中研究故事世界还有另外一个原因,即我的兴趣在于发展叙事研究的后经典方法,也即是你问题的最后一部分提到的研究故事世界的方法、目标与结果的问题。经典叙事学家、结构主义叙事学家在很大程度上没有对叙事创造世界的属性或指称世界的属性加以评论,其中部分原因在于他们排除了指称,倾向于索绪尔语言学理论中能指与所指,因为索绪尔语言学理论是建立结构主义模型的基础。与此相反,对很多后经典叙事学家而言,创造故事的实践具有重要的意义,女性主义叙事学家探讨对男性人物和女性人物的再现如何与性别化的文化规约相关,修辞叙事学家关注读者在完全介入虚构世界中的多重阅读位置时所采取的假设、信仰、态度等,数字叙事的分析者(或设计者)的兴趣在于互动系统如何可以重新传递浸入在由每天的叙事行为所创造的虚拟世界的经验。因此,在我看来,对研究故事的强调跨越了后经典叙事学研究领域的多个地带。

下面,我简要介绍一下你提到的那本新刊物的范畴和目标。这本刊物取名《故事世界:叙事研究学刊》,已于 2009 年 6 月由内布拉斯加大学出版社正式出版发行,其目的在于发表当下跨学科叙事理论的研究成果。同其他专门聚焦于某个学科或仅以某种叙事类型为研究对象的现有期刊不同,《故事世界》将发表跨越多种媒介的故事讲述行为的研究成果,它同时也将展示各种叙事的分析方法和阐释方式。相关的故事讲述情景包括面对面的交际互动、文学写作、电影和电视、虚拟环境、编年史、歌剧、新闻、绘本小说、戏剧、摄像。与此同时,期刊的投稿者可以用不同的方法来研究叙事,从话语分析、文学理论、法学、哲学一直到认知和社会心理学、人工智能、医学以

及“组织研究”(the study of organizations)。[①] 总之,《故事世界》旨在为跨媒介、跨学科的叙事研究提供一个交流的平台。

如果你点击这个网页 http://people. cohums. ohio - state. edu/herman145/ storyworlds. html,就可以看到该刊第 1 期的目录。《故事世界》的创刊号以及即将发表的多样性论文,它们都有自己不同的分析方法,聚焦于不同的故事,旨在反映叙事本身或创造世界叙事方式的多样性。实际上,该刊的主要目的就在于强调,单一领域的研究不可能评介叙事世界创造的复杂性和多维性。因此,《故事世界》的目的在于激发各种不同学术领域、不同阶层的人在创造叙事、参与叙事、分析叙事中展开对话。这种对话是把故事看作是艺术表达或交际的手段,也是人类的一个重要禀赋的前提。

尚必武:您除了是《故事世界:叙事研究学刊》杂志的主编之外,同时还是《叙事前沿》丛书主编,以及《劳特利奇叙事理论百科全书》主编。您是否可以从这些主编的角度,对当代叙事理论作一评价?换句话说,在您看来,当代叙事理论,尤其是后经典叙事学具有哪些主要趋势与特征?

赫尔曼:我首先对你所提到的主编工作做些说明。尽管我担任《故事世界》杂志主编的时间并不很长,但是我自 2001 年起就担任了内布拉斯加大学出版社的“叙事前沿”系列丛书主编。迄今为止,该丛书已经正式出版了九部著作,另有若干著作正在印刷、修改或签约中。在最近的六至九个月中,我收到了很多研究计划和已经完成的书稿,我把这一日益增加的学术活动归因为如下几个因素:强调跨越艺术和科学的多重叙事研究领域的“叙事转向”;对于研究语言、文学、电影电视、数字媒介领域中的故事和故事讲述的形式和语境维度的兴趣的重新兴起;以及我所在的俄亥俄州立大学的“叙事研究所”(Project Narrative)国际知名度的提升等。[②]《劳特利奇叙事理论百科全书》(与曼弗雷德·雅恩、玛丽-劳勒·瑞安合编)一共包含了按字母顺序排列的由全球 200 多名学者撰写的 450 个条目。该全书共有 45 万字,有长达 78 页的索引,为读者查找条目提供了多种途径。我们组织和编写该百科全书是源于这样的目的:叙事作为跨越多重学科的中心兴趣,使得学者、教师、学生都渴望得到一部综合全面的工具书——一部可以跨越多个专

---

① 所谓的“组织研究”,是指聚焦于各种机构(包括商业、公司)动力和结构的研究。在这一领域中,包括“机构记忆”(关于商业或其他组织中处理事情的集体记忆)以及机构中的交际实践等。这一领域中越来越多的研究人员开始转向叙事。例如,考察机构中的成员如何交换故事,以及机构的历史如何在故事的传播中得到了保存。参见 Charlotte Linde, *Working the Past: Narrative and Institutional Memory* (Oxford: Oxford University Press, 2008)。

② 关于俄亥俄州立大学“叙事研究所”,可详见 http://projectnarrative. osu. edu/。

门的学科领域,能提供围绕各种形式的叙事研究的核心概念、种类、区别和技术术语。《百科全书》的目标在于成为一部通用的工具书,能给利用故事讲述的概念和利用叙事分析的方法从事研究的很多学科中的学生和学者,提供一套综合性的资源。因此,《百科全书》不仅大面积地覆盖了结构主义模式和从文学叙事中发展而来的框架,同时提供了跨媒介和跨文类的故事分析的范式图景,如电影、电视、歌剧、数字环境、闲谈、体育新闻、漫画和绘本小说,以及讣告等。

感谢我所担任的杂志、丛书以及百科全书的主编一职,我现在特别强调跨媒介以及跨学科的叙事研究。因为我作为主编的一个目标在于辨别和传播关于跨越各种媒介和场景的叙事研究,我所从事的编辑工作使我致力于用叙事在各种人文科学研究以及人文科学、社会科学、自然科学研究进行更为开放的对话。因此,我把我的编辑工作看成是我作为教师和研究者的内在身份,同时也帮助我实现了三个职业目标中的一个目标,即:强调故事以及故事讲述对于人类经验的中心地位,这一中心地位又有助于给各种研究领域的学生和学者开辟交流的渠道。

我的编辑工作也使我与更加年轻以及更有成就的学者建立联系,致力于通过下述方式推动叙事研究:(1)重新思考叙事研究的基本概念和方法;(2)开辟新的不断出现的研究领域。第一个方面可以包括对诸如不可靠叙述、叙事话语中的隐喻、意识再现的手段等论题的持续探讨。第二个方面,即开辟叙事研究新领域,可以包括数字叙事性(博客叙事、网络小说、互动小说等);多模态故事讲述,或者使用一个以上的符号渠道来激起故事世界(例如,漫画和绘本小说中使用文字与图像结合的方式,在面对面的谈话中使用话语和手势相互配合的方式);以及新的"混杂型领域",如认知叙事学、计算机叙事学(即用智能系统来生产和理解故事的努力),以及语料库叙事学(用语料库语言学的工具来发展研究数百万字叙事语料的方法)等。另外一个出现的研究领域是对"非自然"叙事的研究,即挑战对于真实世界中身份、时空以及因果关系理解的虚构叙述模式。在我看来,无论是重新思考叙事研究的论题,还是为新的叙事研究创造新的研究框架和新论题,都是后经典叙事学研究的重要内容。

尚必武:十多年前,米克·巴尔指出:与其说叙事学"是在叙事文本研究范围内繁荣,倒不如说是在其他学科领域内更加繁荣"[1]。与此类似,2005

---

[1] Mieke Bal, *On Meaning-Making: Essays in Semiotics* (Sonata, California: Polebridge Press, 1994), p. 26.

年，德国沃尔特·德·格鲁特出版社推出了《超越文学批评的叙事学》(*Narratology beyond Literary Criticism*)一书。请问，您是否认为叙事学可以超越文学批评？如果答案是肯定的话，那么这种超越对于文学批评以及其他研究领域又会产生什么影响？

赫尔曼：尽管我不赞同巴尔对叙事研究在这一阶段上的评价，后经典叙事学毕竟产生了研究叙事文本的多重方法，无论是《劳特利奇叙事理论百科全书》还是《故事世界》都使我认为叙事转向的广阔范围将会持续不断地在多个学科中展开。马丁·克赖斯沃斯(Martin Kreiswirth)、马蒂·许韦里宁(Matti Hyvärinen)以及其他学者已经指出，叙事转向的力度不亚于20世纪初发生在哲学和文学领域的语言转向。无论引起这一转向的最终原因是什么——是否所有的知识都依赖于用叙事术语来刻画的具体情景，是否需要使用故事来对多种文化传统(或亚文化传统)加以评价，还是全球化的力量使得观察事物的方式日趋相近？——很多转向叙事的领域不仅借用了叙事学的理念，而且也为研究故事提供了新观点、新方法。例如，在杰尔姆·布鲁纳(Jerome Bruner)研究的基础上，哲学家丹尼尔·赫托(Daniel Hutto)发展了民族心理学的叙事研究方法，或是人们理解他们自身和心理的启发性策略。相应地，叙事学家开始吸收赫托的研究成果，以及赫托自己发展的"叙事实践假设"，创造出研究虚构人物心理的新框架——以及读者在推断这些心理时所依赖的过程。这一跨学科的丰富研究表明，叙事学已经开始对文学批评领域之外的模型建构做出贡献，正如其他学科的模型丰富了文学和其他叙事研究一样。

尚必武：尽管目前后经典叙事学还处于发展的全盛时期，但已有部分学者开始预测其未来的发展——或至少对其发展提出了一定的建议。例如，扬·克里斯托夫·迈斯特以及其他学者近来指出："叙事学最好的未来在于保持清醒的批评意识，即它最初是试图寻找和研究普遍性的"；[1]而安斯加尔·纽宁则认为："无论是叙事学的未来发展还是'叙事学'这一术语的使用都不确定，我们不妨拭目以待。"[2]您是否也可以对后经典之后的叙事学发展做一预测呢？

赫尔曼：很难预见叙事学的未来发展，因为这一研究领域正在经历迅速的扩张和变形，但我们不难预测几个主要发展趋势。第一个趋势便是叙事理论

---

① Meister, Kindt and Schernus, "Introduction," p. xv.

② Nünning, "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term," p. 264.

的全球化。发展至目前为止的叙事学原则和方法——这些从不断增长的、但依然相对有限的叙事文本中抽取出的原则和方法——能否足够敏感以捕获跨越不同文化和语言传统的故事讲述实践的区别,就此而言,我认为我们可以期待一个更全面的考察。全世界的叙事学需要加强跨文化、跨学科的合作,在必要时,从经过检验的故事讲述传统的角度,改进叙事学研究工具。这一工作是对跨媒介叙事研究的一个必要补充。同样,它也正成为叙事学研究的一个"焦点论题"(focal concern)。

另外一个涌现的趋势事实上是当代叙事学研究的跨媒介焦点的一个推论,即努力分辨出文学叙事的具体特征。辨别什么是文学叙事的特征是我回答第五个问题时所提到的"非自然叙事"研究的目标。文学是否属于这样的叙事范畴,在这个范畴里,故事的生产者和阐释者都被给予特殊的通行证来介入一些场景,挑战对真实世界中身份、时空、因果关系等的理解,例如当人类变成了甲壳虫,或者当我们在故事结尾时发现叙述者变成了另一个世界的外星人?

第三个趋势是继续努力发展可应用的跨学科性的故事概念,这个概念不仅适用于跨越艺术与科学的多重领域,也可以给什么是叙事的问题提供合理的解释。这一趋势所面临的挑战是,吸纳多种学科方法及其洞见,来建构叙事研究的模型,这些模型不仅具有内在的连贯性,而且对于研究叙事的所有人员来说都是可被理解的。

尚必武:鉴于多个学科对叙事学概念和叙事学方法兴趣的不断增长,叙事理论教学正成为当下叙事研究的一个热门话题。您同詹姆斯·费伦、布莱恩·麦克黑尔一起合编了《叙事理论教学》(*Teaching Narrative Theory*)一书,该书还被列为"现代语言协会"教学丛书的一种。您是否可以对该书做一简单的介绍?在您看来,什么是叙事理论教学的最佳方式?

赫尔曼:尽管近年来出现了大量的关于叙事理论核心论点的批评指南,但是目前还没有关于叙事理论如何可以进入课堂的观点和方法的论著。因此,尽管《叙事理论教学》一书的作者们吸取了早期的叙事研究以及目前的叙事研究成果,他们主要聚焦于叙事理论领域的核心概念如何可以被运用于多种学科场景以及不同层次的教学实践。我们把该书分成四个部分:情景(叙事理论教学不同的课堂情景)、要素(叙事的基本要素)、文类和媒介以及接面(与叙事理论相交叉的研究领域,在这些领域中从事叙事理论教学的老师可以改编建设性的概念和方法,同时也可以为这些相邻学科本身做出贡献)。在整本书中,作者们把他们在教授叙事理论概念时所经历的挑战以及他们为应对这些挑战而发展的策略放在各自文章的显要位置。

我通过对该书导论的简要介绍来回答你提出的最后一个问题(叙事理论的最佳教学方法)。在导论中,我们建议对从事叙事理论教学的教师而言,主要有三个特别显著的教学目标:转化(translation)、合法化(justification)和整合(integration)。

所谓“转化”是指一种过程。在这一过程中,无论是何种层次上的学生首先都要掌握对术语概念的基本理解,如“零聚焦”(zero focalization)、“人物叙述情景”(figural narrative situation)、“指示转换”(deictic shift)、“行动者”(actant)、“外叙事层次上同质叙述”(extradiegetic-homodiegetic narration)、“元叙事”(metalepsis)以及“情节编制”(emplotment)等。其次,学生要掌握在阐释实践中运用这些或其他技术性术语和概念的能力。换句话说,叙事理论的教师的基本责任不仅在于向学生讲述这些术语,例如用来描述叙事文本中视角组织变化的术语,还在于使得学生可以内化这些术语,使这些术语成为他们作为阐释者、分析者和作者的基本技巧的一部分。

转化的第二个方面,即涉及在实践中运用一些新术语和新概念,已经直接指向了第二大教学目标:合法化。正如在其他学科和教学领域中一样,转化与合法化是教学实践中两个相互交织的方面。成功的转化要求教师不仅向学生展示叙事理论思想的存在,而且更要展示叙事理论思想所带来的阐释价值与分析价值。最后,尤其是在研究生层次上,这一挑战走出了转化核心术语和概念、展示其阐释力量的范畴。同时,教师还面临着这样的任务,即让高水平的学生把叙事理论中的思想整合进他们日渐增多的阐释方法、职业发展的策略以及他们自己作为教师的教学实习中。尤其是在研究生课堂上,教师的责任在于向学生展示叙事理论的理念如何可以成为他们日常所接受的专业学术训练的一部分。

尚必武:赫尔曼教授,非常感谢您接受我的采访。

赫尔曼:非常感谢你对我的采访。感谢你提出了这么多非常值得思考的问题。

附录Ⅲ

非自然叙事学及当代叙事理论：布莱恩·理查森教授访谈录

访谈者按语：布莱恩·理查森（Brian Richardson）教授是美国马里兰大学英文系教授，是叙事理论、戏剧诗学、20世纪文学研究的领军学者，曾任"国际叙事学研究协会"主席。著有《不可能的故事：现代叙事的因果关系与本质》（*Unlikely Stories：Causality and the Nature of Modern Narrative* 1997）、《非自然的声音：现当代小说的极端叙述》（*Unnatural Voices：Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*，2006）、《叙事理论：核心概念与批评对话》（*Narrative Theory：Core Concepts and Critical Debates*，2012，与戴维·赫尔曼等人合著），编有《叙事动力：关于时间、情节、结尾和框架的论文集》（*Narrative Dynamics：Essays on Time，Plot，Closure，and Frames*，2002）、《叙事开端：理论与实践》（*Narrative Beginnings：Theory and Practice*，2008）以及《非自然叙事诗学》（*A Poetics of Unnatural Narrative*，2013）等。

本访谈主要涉及了叙事理论，尤其是非自然叙事及非自然叙事学的研究现状与未来。在访谈中，理查森教授阐述了非自然叙事学这一概念以及非自然叙事学同其他叙事研究之间的相互关系。此外，他还评价了经典叙事学与后经典叙事学的区别。在他看来，这一区分存有问题。最后，理查森教授谈到了当代叙事理论的不足与局限，并对未来的叙事学研究提出了若干建议。

尚必武：大约十年前，您在担任《文体》（*Style*）杂志"叙事概念"（Concepts of Narrative）专刊的特约主编时曾乐观地预言："叙事理论正在达到一个较高

的全面复杂的层次,而且它很有可能在文学研究中居于越来越中心的地位。"[①]请问您现在如何看待您当年的这一预测? 换言之,您如何评价叙事学在新世纪的发展? 您是否认为自己当年的预言已经得到了充分的验证?

布莱恩·理查森(下简称理查森):在文学和历史研究中,人们感觉叙事越来越居于中心的地位。对叙事理论的研究和应用持续增长,并扩展至很多其他的领域,包括人类学、哲学、艺术、医学、心理学、宗教和神经科学。叙事继续扮演多样性的角色。

尚必武:当下,非自然叙事学正在以前所未有的速度向前发展。您作为这一领域的领军学者,可否简要介绍下什么是非自然叙事? 什么又是非自然叙事学呢?

理查森:非自然叙事指的是那些违背口头的自然叙事、违背非虚构叙事以及试图模仿非虚构叙事规约的现实主义虚构叙事规约的叙事。若以小说的三种再现类型为例或许会更容易说明:模仿或现实主义类型,如托尔斯泰的《安娜·卡列琳娜》;非模仿和非现实类型,如童话故事;以及那些不仅逃避现实主义规约而且还嘲弄这类规约的反模仿叙事或非自然叙事。

尚必武:您把发表在《外国文学研究》杂志"后经典叙事学:西方视野"专栏上的一篇论文命名为"后现代叙事理论"(Postmodern Narrative Theory)[②]。在我看来,您的这篇文章实际上论述的是非自然叙事学。既然您使用了后现代叙事理论与非自然叙事学两个术语,那么在您看来它们二者之间有何区别与联系?

理查森:后现代叙事是非自然叙事的一个重要的,而且是一个特别突出的子集。借用布莱恩·麦克黑尔非常有用的程式来说,后现代作品使得文本的本体论或是它所投射出的世界的本体出现了问题。就此而言,它们用我的术语来表达,就是非自然的。非自然叙事是一个更大的范畴,包括阿里斯托芬式的喜剧、拉伯雷式的小说、以《项狄传》为传统的小说、荒诞派戏剧,以及其他类型的反模仿文本。非自然概念有助于我们发现后现代形式与早期的反模仿形式之间的联系。

尚必武:您是什么时候开始从事非自然叙事研究的? 您为什么会对这一独特的叙事样式感兴趣?

理查森:在20世纪70年代,我对实验性的小说,尤其是萨缪尔·贝克特的作品、新小说、魔幻现实主义等作品感兴趣。美国先锋派作家约翰·霍克斯

---

① Richardson, "Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory," p. 174.

② Richardson, "Postmodern Narrative Theory," pp. 24-31.

曾经说:他“开始写小说时,将情节、场景、人物和主体都假定为小说的真正敌人”。我发现这些叙事是原创性的、令人激动的、有创意的。当我阅读这些作品的时候,我惊讶于他们对情节、叙述、人物刻画等传统写作手法的嬉戏或偏离。很自然地,我将目光投向叙事理论作品,以期帮我理解这些创新手法。遗憾的是,当时的叙事理论都忽略了这些叙事作品。

尚必武:或许让老师和学生感到最困惑的问题是非自然叙事有何重要性,因此,您可否解释下非自然叙事学的理论意义和实际价值?或者说,非自然叙事学之于文学研究的意义何在?

理查森:主要问题在于传统的叙事理论在很大程度上甚至完全忽略了很多在文学史上非常重要的叙事。如果叙事理论要对叙事做出深入全面的阐释,而不是部分的、不完整的解释,那么将非自然叙事纳入考虑范围就非常重要。对于一个不能帮助我们讨论当代占主导地位的文学样式、后现代主义小说的一些最有趣的东西,我们还有要它的必要吗?此外,非自然叙事可以帮助我们审视叙事的基本要件;批判对叙事规范的滥用;对官方公众叙事的挑战;是受压制的东西的自我表达的一个原创性工具;是表达非同寻常事件的非寻常方式;是一种不同的、挑战性的审美体验。

尚必武:在《非自然叙事,非自然叙事学:超越模仿模式》(“Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models,” 2010)一文中,您和其他几位非自然叙事学家宣称“对非自然叙事的研究已经成为叙事理论最激动人心的一个新范式之一”①。尽管非自然叙事学在近几年发展迅速,但它依然是一个有待进一步发展的课题。您对非自然叙事学的未来发展有何建议?

理查森:第一个目标是要分析早期的非自然叙事。扬·阿尔贝目前正在朝这个方向努力,探寻中世纪至19世纪英语中的非自然叙事。在我的最新著作中,我聚焦于阿里斯托芬、莎士比亚和歌德的作品。其他的新研究领域还有非自然叙事理论与女性主义叙事、后殖民主义叙事和族裔叙事的交叉。非自然叙事理论的方法和诗学也有助于数字叙事和大众文化中的一些非常规作品的研究。

尚必武:一般认为,非自然叙事学是后经典叙事学最为独特的流派之一。与经典叙事学不同的是,后经典叙事学并不是单一学科,而是一个“批评画框”(critical passepartout),是女性主义叙事学、认知叙事学、修辞叙事学和

---

① Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, and Brian Richardson, “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models,” *Narrative* 18. 2 (May 2010), p. 113.

跨媒介叙事学等的混合体。后经典叙事学的复数性和多元性在戴维·赫尔曼主编的《后经典叙事学:叙事分析新视野》(*Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, 1999)和扬·阿尔贝与莫妮卡·弗鲁德尼克主编的《后经典叙事学:方法与分析》(*Postclassical Narratology: Approaches and Analysis*, 2010)中都有非常明显的表现。那么您认为非自然叙事学与其他后经典叙事学流派之间的关系如何?

理查森:我认为非自然叙事学是最为激进的一支后经典叙事学;它所研究的文本和得出的结论都与经典叙事学相去甚远。当然,你说的其他几个研究方法如女性主义叙事学、认知叙事学、修辞叙事学和跨媒介叙事学都可以有效地与非自然叙事学结合在一起。

尚必武:作为国际叙事学研究协会的主席,您如何评价当代叙事理论?换言之,在您看来,当代叙事理论表现出怎样的发展趋势与特征?

理查森:除非自然叙事学之外,一些最有趣的新发展有后殖民叙事理论(如弗雷德里克·阿尔德玛(Frederick Aldama)主编的《分析世界小说:叙事理论新视野》(*Analyzing World Fiction: New Horizon in Narrative Theory*, 2011)、应用文化叙事学(Ansgar Nünning)以及数字/电子叙事学(Marie-Laure Ryan; Alice Bell)。女性主义叙事学已经产生令人激动的新成果,认知叙事学依然表现突出。弗鲁德尼克和其他学者在历史叙事学领域都做了非常重要的研究工作。虽然讨论亚洲叙事和叙事传统的比较叙事学在西方才刚刚起步,但它将有非常美好的研究前景。

尚必武:莫妮卡·弗鲁德尼克和格雷塔·奥尔森(Greta Olson)两位学者认为:比较叙事学潜在地批判了"英语叙事学的主导性"(the dominance of Anglophone narratology),并肯定了"叙事学作为一门学科,现在已经到了对自我进行批判分析的阶段"。与此类似,苏珊·斯坦福·弗里德曼(Susan Stanford Friedman)在最新的一篇论文中也提出了叙事理论的"跨国界转向"(transnational turn)。[①] 请问您是如何理解比较叙事学的?我们该比较什么?怎么比较?为什么要比较?

理查森:叙事学是关于叙事的理论,因此它依赖于叙事,并从理论上审视叙事。我认为,从定义上来说,叙事学试图涵盖所有的叙事,正如语言学试图涵盖所有的语言而不仅仅是现代语言或欧洲语言一样。但在实践层面上,

---

① Susan Stanford Friedman, "Towards a Transnational Turn in Narrative Theory: Literary Narratives, Traveling Tropes, and the Case of Virginia Woolf and the Tagores," *Narrative* 19. 1 (January 2011), pp. 1-31.

几乎所有的叙事理论都局限在现代欧洲和美国的小说。被其忽略的有中世纪的叙事作品、古典的亚洲叙事作品、后现代叙事作品、戏剧以及某些通俗的叙事传统等。有鉴于此,叙事学还没有完成它的任务,而且很不幸地、没有必要地限制了自身。我认为,对经典亚洲叙事传统的介入,比如对日本的"能"或"净瑠璃"等戏剧的研究,必定会对诸如叙述者、人物刻画等一些叙事学基本概念得出更为全面深入的见解。

尚必武:从比较叙事学那里,非自然叙事学可以学到些什么?非自然叙事学是否也需要跨国界转向呢?

理查森:毫无疑问,在很多文化中都存在各种类型的非自然叙事。我希望,未来的研究可以辨识它们,将它们融入更大的理论框架中。一个明显的研究起点是诸如《罗刹指环》(*Rakshasa's Ring*)等古典梵语戏剧中的非幻想的序曲与戏剧正文之间的"越界转移"(metaleptic shifts)。漫画、歌舞伎、戏剧也会从非自然分析中获取益处。

尚必武:当戴维·赫尔曼在《认知草案、序列和故事:后经典叙事学的要素》(Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology, 1997)一文中首度提出"后经典叙事学"(postclassical narratology)这个概念[①]时,您在两个方面对该课题表达了不满:"他对文学史的变换和积累运动的单向性叙述"以及他"试图包括所有叙事的叙事实践的描述,无论这些叙事是虚构的还是非虚构的,是古典的还是后现代的,是陈腐的还是深奥的"[②]。在将近十年后,您的这一立场得到了梅尔·斯滕伯格(Meir Sternberg)的回应。他激进地认为,经典叙事学与后经典叙事学之间的差异是不存在的。在他看来,"后经典叙事学"这一术语"被创造出来是为了给人以这样的印象,即叙事学的历史是以'古典主义'(classicism)为开端,然后走向发展经典主义的东西。这个故事完全是错的"[③]。您能否从当下的视角对赫尔曼的术语"后经典叙事学"以及斯滕伯格对其所作的批判做一评价?

理查森:对叙事学"经典"与"后经典"之分是不固定的、有争议的。一些新的研究方法,如女性主义叙事理论、非自然叙事理论等,虽然与早期的概念

---

① David Herman, "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology," *PMLA* 112. 5 (1997), pp. 1046-59.

② Brian Richardson and David Herman, "A Postclassical Narratology," *PMLA* 113. 2 (March 1998), pp. 288-290.

③ Meir Sternberg, "Reconceptualizing Narratology: Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative," *Enthymema* Ⅳ (2011) accessed from http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema.

有很大的差异,但也完全可以用“后经典”这个词语来表述。我同意某些学者的观点,即有些“后经典”方法并不很新。例如,认知方法不是同经典的结构主义立场完全不一样,而是其延伸和扩展,只是增加了“心理学驱动”(psychology-driven)的叙事理论与分析。关于这一点,可以参看扬·阿尔贝和莫妮卡·弗鲁德尼克为《后经典叙事学:方法与分析》一书撰写的“导论”。颇有意味的是,他们把斯滕伯格的研究看成是后经典的。当然,学者们可以建构叙事学史的多种不同叙事。诸如诺斯罗普·弗莱(Northrop Frye)的理论家可能会建议说,赫尔曼为叙事提供了一个喜剧的路线:一个更新的、更好的、目的性的叙事将老的、效果不好的位置丢在后面,因为它走向一个更多的知识。斯滕伯格反对导致这种叙事的区分,他的反对也是可以理解的;如果他不反对的话,那么他最好的选择将是以悲剧形式出现的叙事,暗示经典时代伟大的系统整合现在已经不复存在了,因为叙事学变得越来越碎片化,越来越具有推理性,越来越分散。与此相反,非自然叙事学与女性主义叙事学一起被认为是真正的后经典叙事理论,或者它可以提供一个环形叙事,以俄国形式主义者为开端,随后很长一段时间都处于低谷,因为形式主义者突显反模仿方面几乎被所有以模仿为基础的理论给忽略和忘记了,只有梅尔·斯滕伯格和特拉维夫学派除外,直到后来非自然叙事学家重新发现、恢复和发展这个重要传统。这个结论或许是人们可以就相同的基本事件建构出不同的叙事,因此人们应该小心每个或明或暗带有寓意的叙事,包括那些由叙事学家们自己提供的叙事。

尚必武:尽管叙事学发展很快,但它依然是处于理论建构的进程之中。当下,有哪些因素限制了叙事学的发展?换言之,叙事学未来发展的挑战是什么?

理查森:从历史的角度来看,叙事理论被创造出来是为了解释具体叙事类型的基本特征。我认为,叙事学的主要局限在于用有限的基本文本类型来建构叙事理论模式。在此仅举两个主导模型的例子:以自然叙事或口头对话叙事为基础的理论模式(如普洛普的研究),以及以现实主义小说和现代主义小说为基础的理论模式(如什克洛夫斯基、斯坦泽尔和热奈特的研究)。如果我们以中世纪、后现代或中国古典叙事为起点的话,那么当代的叙事学看起来将会完全不一样。一直以来的挑战就是超越某个基本模式的局限性。

尚必武:您可否给当代叙事学家摆脱这些束缚,提供一些建议?

理查森:我认为,当代叙事学家要做的最重要的事就是拓展用来讨论的文本例子的范畴,如有必要,修订现有的叙事理论。具体说来,我们需要将更多

类型的非现实主义叙事，如中世纪叙事、先锋叙事、亚洲古典叙事以及后现代叙事等纳入讨论范畴。

尚必武：现在越来越多的大学都为博士生、硕士生，甚至本科生开设了叙事学课程。在这个“做一名叙事学家感觉真好的时代”，①学者们似乎更多地关注如何教授叙事理论。戴维·赫尔曼等人主编的《叙事理论教学》(*Teaching Narrative Theory*, 2011)就是鲜明的例子。但是对于叙事学的入门者而言，问题在于如何学习叙事理论。作为一名成就卓著的叙事学家，您能否跟那些对这门学科感兴趣的人谈谈如何学习叙事学？

理查森：开始学习叙事学的最佳方式就是阅读一些近期出版的导论作品，如H.波特·阿博特的《剑桥叙事导论》(*Cambridge Introduction to Narrative*, 2008 [2002])或者苏珊尼·基恩的《叙事形式》(*Narrative Form*, 2003)。《叙事理论：核心概念与批评对话》(*Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, 2012)也是一部非常有用的著作。在该书中，杰出的叙事理论家(詹姆斯·费伦、彼得·J. 拉宾诺维茨、罗宾·沃霍尔、戴维·赫尔曼以及我本人)以通俗易懂的方式从四种不同视角(修辞视角、女性主义视角、认知视角和非自然视角)讨论了叙事理论。

尚必武：理查森教授，非常感谢您接受我的采访。

理查森：谢谢你提出这么多好的问题。

---

① Alan Palmer, "*Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*," *Style* 41. 1 (2007), p. 108.

后　　记

初冬的校园，空气中弥漫着丝丝凉意，而此刻的我思绪万千，热血沸腾。历经数年的埋首苦读和奋笔疾书，我恋恋不舍地走出当代西方叙事理论家们所精心编制的“文本世界”。书稿《当代西方后经典叙事学研究》付梓出版之际，我翻看写就的字纸，回首自己的求学经历和学术之路，心中除了涌动着兴奋与喜悦外，更多的是充满感恩与感谢。

首先，我要特别感谢我在硕士阶段和博士阶段的导师胡全生教授。胡老师谦和善良，在后现代主义文学、叙事学等领域成果丰厚。在上海交通大学长达五年的研究生学习阶段，胡老师在生活上对我悉心照料，在学业上对我严格要求，耐心细致地传授我做学问的方法，将我逐步引入叙事学研究的宽阔殿堂。在我做学问较为苦闷艰辛的初始阶段，是胡老师为我拨云见日，让我见到了学术研究的曙光。本书的构思和成文无不凝聚了导师的心血。博士毕业后，胡老师一如既往地关心我的学习、工作和生活，经常在邮件和电话中对我嘘寒问暖，让端坐在寒窗前和冷板凳上的我始终都能感受到导师的温暖。对于恩师传授给我的一切，我一直铭记在心，并时刻提醒自己去秉承和传播。

其次，我要感谢我的博士后合作导师聂珍钊教授。聂老师是我国外国文学研究界的知名学者，在哈代研究、英语诗歌研究等领域都有独特的建树，尤其是他近年来所提出的文学伦理学批评在国内外学术界引起了重要反响。聂老师没有嫌弃我天资愚钝、学养不足，将我纳入门下，悉心传授我做人与做学问的道理。聂老师待人诚恳，谦逊低调，心胸豁达，视野开阔，境界高远。在桂子山求学的岁月里，聂老师对我言传身教，耳提面命，让我渐渐领悟治学的门径。其间，我亲眼目睹了聂老师在学术研究上勇于探索、勤于奋进、不断超越、追求创新的精神。高山仰止，令人折服。与聂老师相处的过程中，我所学到的不仅是做学问的方法，更是做人的道理和处世的态度。这无疑是我在博士后研究阶段所收获的莫大财富，值得我在未来生活中去珍视与分享。

我在求学路上是幸运的，不仅在研究生学习阶段和在博士后研究阶段遇到了人品学问皆一流的导师，而且在我海外访学期间也同样遇到了情深义重的合作教授。借此机会，我要感谢两位海外导师在我美国访问学习期间所给予的莫大支持和无私帮助。他们是俄亥俄州立大学的詹姆斯·费伦（James Phelan）教授和宾夕法尼亚大学的詹姆斯·英格利希（James English）教授。费伦教授是国际上首屈一指的叙事学家。在俄亥俄州立大学访学期间，费伦教授对我关爱有加，不仅向我赠送书刊、邀请我参加他所主持和操办的各类学术活动，而且还每周抽出时间，专门解答我在叙事学研究上的疑惑，与我进行学术对话，为我打下了叙事学研究的基础。英格利希教授是当今国际上颇有影响力的当代英国小说研究专家。在宾夕法尼亚大学访学期间，英格利希教授一直关注我的研究，不时以邮件和面谈的方式解答我在研究上遇到的困惑，为我指点迷津，开始将我领入当代英国小说研究的丰厚领地，为我的学术研究开启了一扇重要的窗口。

同时，我还要感谢在书稿撰写期间给了我很多帮助的师长和学友。尤其要感谢两位将我视为“编外弟子”的学界前辈——浙江大学吴笛教授和南京大学杨金才教授，是他们的勉励和鞭策使得我在学术研究的道路上坚持不懈，持续前行。感谢杰拉德·普林斯（Gerald Prince）教授、布莱恩·麦克黑尔（Brian McHale）教授、戴维·赫尔曼（David Herman）教授、罗宾·沃霍尔（Robyn Warhol）教授、约翰·彼尔（John Pier）教授、迈克尔·图伦（Michael Toolan）教授、布莱恩·理查森（Brian Richardson）教授、梅尔·斯滕伯格（Meir Sternberg）教授、塔玛·雅克比（Tamar Yacobi）教授、安斯加尔·纽宁（Ansgar Nünning）教授、维拉·纽宁（Vera Nünning）教授等所给予的建议和帮助；感谢苏晖教授、罗良功教授、杨建教授、王松林教授、王卓教授、陈晞教授、何庆机教授、林玉珍博士、索宇环博士、卢红芳博士、曾燕冰博士、杨革新博士、曾巍博士、张连桥博士、朱黎航博士、刘渊博士、杜娟博士、刘兮颖博士等所提供的友谊和温暖。

此外，我还要感谢原工作单位浙江工商大学的各位领导和同事。校党委书记蒋承勇教授经常关心我的研究工作和课题进展；刘法公院长和其他同事也以不同形式支持我的课题研究，在工作中为我提供了诸多便利。感谢现工作单位上海交通大学的领导和同事们对我的关心和照顾，特别感谢刘龙根教授、胡开宝教授、彭青龙教授、何伟文教授、王振华教授等对我的支持与帮助。

本书的部分章节，曾以论文形式发表于 *Semiotica*、《外国文学研究》《外国文学》《国外文学》《当代外国文学》《文艺理论研究》《外语与外语教学》

《外语教学》《解放军外国语学院学报》《外国语文》《山东外语教学》《天津外国语大学学报》《浙江工商大学学报》等刊物。对它们的提携和奖掖，本人深表感谢。收入本书时，我对这些章节作了不同程度的修改和增删。感谢国家社会科学基金对本课题的资助。感谢本书责任编辑张海香女士，她认真细致的工作，使得本书的很多舛误得以及时避免。

最后，我要感谢我的妻子曹颖女士。多年来，她一直默默支持我、鼓励我，在生活上精心地照料我，主动承担了所有的家务劳动，让我心无旁骛地从事自己喜爱的学术研究。我所有成绩的取得都与她在背后的付出是分不开的。在本书撰写期间，女儿可可的降临极大地丰富了我的生活，她的调皮与可爱让我对生命有了更多的体验和感知。如果说人生是一个旅程，那么我想说你们就是我沿途遇到的最美风景；是你们让我驻足流连，让我从此不再孤单。我的“故事世界”因你们而精彩！

尚必武

2013年冬于上海交通大学杨咏曼楼